



Universidade de Lisboa

Faculdade de Motricidade Humana

Dança contemporânea, criação e pensamento: perspectivas das práticas corporais de
Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson

Maíra Simões Claudino dos Santos

Orientadores: Prof. Doutor Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares (FMH/UL)
Prof^a Doutora Márcia Maria Strazzacappa Hernández (Unicamp/ FE)

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutora em Motricidade Humana,
na Especialidade Dança, na Universidade de Lisboa. Tese no domínio das artes,
realizada ao abrigo da alínea b) do n.º 2 do art.º 31º do Decreto-Lei n.º 230/2009.

2018



Universidade de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana

Dança contemporânea, criação e pensamento: perspectivas das práticas corporais de
Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson

Maíra Simões Claudino dos Santos

Orientadores: Prof. Doutor Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares (FMH/UL)
Profª Doutora Márcia Maria Strazzacappa Hernández (Unicamp/ FE)

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutora em Motricidade Humana,
na Especialidade Dança, na Universidade de Lisboa. Tese no domínio das artes,
realizada ao abrigo da alínea b) do n.º 2 do art.º 31.º do Decreto-Lei n.º 230/2009.

Júri:

Presidente

Prof. Doutor Francisco Bessone Ferreira Alves
Professor Catedrático e Presidente do Conselho Científico
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Vogais

Prof. Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães
Professor Associado
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Prof. Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares
Professor Auxiliar
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Prof. Doutor Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente
Professor Auxiliar Convidado
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Profª. Doutora Maria José Fazenda Martins
Professora Coordenadora
Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa

Profª. Doutora Maria Manuela Oliveira Barros
Professora Auxiliar
Escola Superior Artística do Porto

Instituição Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil)

2018

Dança contemporânea, criação e pensamento:
perspectivas das práticas corporais de
Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson

MAÍRA SIMÕES CLAUDINO DOS SANTOS



Primeiro capítulo continuar, segundo capítulo começar.

Alain, em Minerve ou de la Sagesse

I may be being childish or naïve, but in my innocence I still believe in science as the pursuit not of innovation but of truth. And by truth I do not mean fact rather than fantasy, but the unison of experience and imagination in a world to which we are alive and that is alive to us.

*Tim Ingold, em From science to art and back again:
The pendulum of an anthropologist*

À minha mãe, Cecília

Ao meu pai, Sérgio
in memoriam

AGRADECIMENTOS

As pessoas que preciso agradecer pela concretização da escrita da tese são tantas que mal posso enumerá-las aqui.

Meu agradecimento ao meu orientador português, Prof^o. Dr. Gonçalo M. Tavares, que muito admiro e respeito, pois sempre me deu liberdade e autonomia de pensamento na medida certa para que eu pudesse concretizar meus objetivos. Foi crucial ao ajudar-me a compreender qual era o recorte da pesquisa, discutindo comigo os possíveis caminhos metodológicos e teóricos. Vou poder dizer para minha filha que não conheci Clarice Lispector, mas, puxa vida, fui orientanda de G.M.T, escritor coberto de glória, um sucesso nacional e internacional.

Meu agradecimento à minha orientadora brasileira, Prof^a. Dr^a Márcia Maria Strazzacappa Hernández, por quem tenho muito respeito e admiração. Nunca deixando de insistir na procura do que nos poderia instigar ou mover, foi ela sempre quem ressaltou a necessidade de imersão artística, deixando-me ousar, lembrando-me de como é importante pensar os processos mais que os produtos, reafirmando sempre que sou *artista da dança* e uma brasileira em terra estrangeira. Sem sua generosidade e sua orientação final, a presente tese jamais teria sido concluída a tempo. Agradeço-lhe também pelo estímulo intelectual e artístico, pelas vindas à Lisboa, pelas orientações via *Appear*, pelo suporte e pela amizade.

À querida prof.^a Dr^a. Ana Macara, que acolheu minha candidatura ao programa de doutoramento, contribuindo com leituras e empréstimos de livros para a elaboração das primeiras versões do projeto. Minha profunda dívida e meus agradecimentos.

Aos artistas Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson, cujo extraordinário trabalho com a dança, a criação e o pensamento discuto nessas páginas.

Aos colegas que participaram da oficina *Laboratório Coreográfico*, por autorizarem a captura de sua imagem em fotos e gravações e me estimularem artística e pedagogicamente: Florence, Lutger, Arianna, Mariagiulia, Aurora e Johannes. Aos artistas e professores Arthur Stäldi e Renate Graziadei, por me trazerem outras concepções da dança, pela generosidade, a acolhida, a resistência em manter viva uma importante linha da dança contemporânea em Berlim, com o estúdio LaborGras. Minha profunda dívida e meus agradecimentos.

Ao prof. Dr. Daniel Tércio, pela atenção e pela confiança que sempre demonstrou ter em meu trabalho. Foi um privilégio ter sido acompanhada por esse grande investigador nos encontros anuais das sessões da Comissão de Acompanhamento de Tese (CAT) da Universidade de Lisboa. Minha profunda dívida e meus agradecimentos.

Aos professores queridos que tanto me ensinaram: Álvaro Comin, Suely Kofes, Silvia Geraldi, Lu Favoreto, Mariana Muniz, Denise Namura & Michel Bugdahn, André Lepecki, Yola Pinto, Sylvia Rijmir, Teresa Ranieri, Margarida Bettencourt, Jeremy Nelson, Britta Pudelko, Jo Siska, Rebecca Hilton, Stella Zannou, Maya M. Carroll, Alito Alessi, Cristina Salmistraro.

A todos os meus alunos, com quem tive o privilégio de trabalhar. Com eles, também estou em dívida.

À Maya Attoun agradeço à generosidade de ceder-me um de seus trabalhos, para que constasse como ilustração na capa da tese que ora apresento. Sua obra nos ajuda a viver.

À Silvia Pinto Coelho, por ter me apresentado ao *Baldio*, o que me levou a Montemor-o-Novo, ao *Oferecem-se sombras*. E também pela autorização da linda fotografia da instalação *Leituras Ambulantes*.

À Bruna Antonelli, por sua contribuição para o Campo da Dança. A seu mestrado é que devemos a importante tradução de *corporeality* para ‘corpo-realidade’. Nossa parceria remonta a um tempo longo, de quando fizemos a Faculdade de Dança Anhembi Morumbi em São Paulo. Anos depois de nossa formação, nos reencontramos em Lisboa. Acredito que nossas trocas regulares tiveram um grande significado para o meu trabalho, maior do que ela possa imaginar. Celebro a boa fortuna de nossa amizade.

Ao Alexandre Calado, com quem pude contar com suas indagações todas elas importantes para fazer cair o que estava frágil e enraizar o que já estava feito. Foi o primeiro a sugerir que eu não adiasse o fim da tese, livrando-me com isso de muitas angústias, obrigando-me a tomar ‘des-cisões’. Minha profunda gratidão também pela nossa amizade.

Aos meus colegas do curso da FMH, Soraia Jorge, Valéria de Assumpção Silva, Déborah Kramer, Mapi Cravo, Marcos Aurélio Souza, Joana Navarro, Cecília de Lima, Henrique Amoedo, Lilian Gil, Sophie Coquelin e Sérgio Sá, pela interlocução acadêmica, afetiva, artística. E principalmente por toda a solidariedade. O encontro com essas pessoas corrobora a perspectiva de Mariza Peirano de que a teoria se constitui nas trocas com nossos pares, no dia a dia acadêmico, o que a transforma em uma “teoria em ação”.

Ao Siegfried Stuber, melhor osteopata do mundo, por ter me curado tantas vezes.

À Mia Gourvitch, pelo tratamento e a captação de imagens fotográficas e videográficas. Também pela parceria, pelas risadas, pela amizade. Sua contribuição foi decisiva para a finalização desta tese. Minha profunda dívida e meus agradecimentos.

À Claudia Sachs, pelo entusiasmo e o interesse em realizar a tradução de meus primeiros artigos para a língua inglesa, tornando-se assim também uma interlocutora.

À Rita Alho e Cyntia de Paula, por terem sempre me acolhido, o que fez da Casa do Brasil de Lisboa minha segunda casa. Meu carinho, minha profunda dívida e meus agradecimentos.

Ao estúdio Olga Roriz, em seus dois endereços – Rua da Prata e Palácio Pancas Palha. Minha profunda dívida e meus efusivos agradecimentos pelas residências, pelo suporte e por ter fomentado durante os anos de 2011 a 2016 um circuito *qualificado* de treinamento aberto da dança contemporânea.

Ao Vinícius Marques, pela revisão minuciosa, elegante e implacável. Por tamanho ensinamento e paciência. Meu profundo agradecimento por compreender minha escolha metodológica em que relato e exposição se interpenetram, bem como minha procura por uma pluralidade de “antropologias” e “etnografias”. Agradeço-lhe por ter conseguido limpar, resgatar e traduzir minhas ideias nos momentos em que a escrita estava ofuscada por tantas noites em claro. Agradeço também por todas as contribuições e questões, que no fundo tiveram um efeito de grande encorajamento e afeto. Meu carinho e minha profunda dívida.

A Paulo Domenech Oneto pela inspiração, a consultoria filosófica e o privilégio de contar com sua escuta e suas sugestões para a divisão das partes da tese. Celebro também a nossa amizade.

À Thais Gonçalves não terei palavras suficientes para agradecer. Tudo o que for dito corre o risco de não estar à sua altura. Acredito que boa parte desta tese não teria existido sem sua interlocução, sua parceria, seu encorajamento e seu aguçado pensamento crítico. Celebro a boa fortuna de nossa amizade. Meu carinho, minha profunda dívida e meus agradecimentos.

Aos seguintes amigos, obrigada: Claudia Canarim, Ana Paula Galdeano, Maurício Fiori, Gianna Grünig, Simone Donha, Laura Lainer, Laura Gonçalo, Alexandre Tavares, Marta Jardim, Ivone Daré Rabelo, Fernando Moraes, Bruno Lopes, Saila Maria, Tita Galvani e Paula Cury.

À CAPES, pela concessão da bolsa de Doutorado Pleno no Exterior.

À minha família: Cecília Santos, Ignez Birochi, a todo o clã Claudino, Gourvitch e Kurland. Obrigada à minha mana, Marília Santos, e a André Cortez, pelo amor e amparo, pelos seus lindos devires, pela inteligência, pelas nossas aventuras, com vocês a minha dívida é eterna. Também ao Yoni e à Giana. Obrigada por tudo. Vocês são o meu ar, minha vida, meus amores e minha felicidade.

Dedico esta tese a vocês, ao meu pai Sérgio e a vó Ondina *in memoriam*.

RESUMO

Dança contemporânea, criação e pensamento: perspectivas das práticas corporais de
Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson

A presente investigação tece aproximações e traça relações entre as práticas corporais da dança contemporânea, o pensamento coreográfico, o agenciamento de processos de criação e a preparação do *corpo-real* do bailarino/praticante, produzidos em contextos de formação e de arte. Para tanto, o foco está nas imbricadas conexões entre criação artística e abordagem pedagógica no trabalho de três coreógrafos, bailarinos e professores pertencentes aos circuitos cosmopolitas, em *meshwork* (Ingold, 2011), do contexto europeu atual: *Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson*. O desejo é compreender como cada uma das práticas artísticas refletem e desdobram-se em epistemologias próprias e singulares. Um percurso que se dá pela perspectiva do corpo que dança, a partir da exposição das experimentações feitas nos *workshops* e nas criações de *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, no âmbito do projeto *Mais pra menos que para mais* (2014), de Mantero; nas composições instantâneas de Hamilton, em que a própria prática é uma *performance*; e na mostra pública dos resultados do laboratório coreográfico de Thompson. Da análise das práticas corporais da dança emerge a discussão de conceitos próprios e outros caros à dança, os quais ressoam em um determinado campo teórico nas artes do corpo. No plano metodológico a ênfase está no conceito de *bricolagem*, que permite pensar a metodologia como o uso de várias abordagens. Dentre elas está a observação participante compreendida enquanto uma *prática de educação*, de engajamento, do *fazer* e do *aprender com* os sujeitos e não *sobre* eles, o que abarca compromissos de longo prazo, atenção, *profundidade relacional* e *sensibilidade ao contexto* (Ingold). Trata-se, por fim, de evidenciar que o treino de práticas corporais da dança são lugares da invenção, da potencialidade, do desenvolvimento da dança, constituindo-se efetivamente como uma *prática qualificada* (Ingold), “artesanal” (Sennett).

Palavras-chave: Julyen Hamilton; Vera Mantero; Keith A. Thompson; dança contemporânea; práticas pedagógicas, processos de criação.

ABSTRACT

Contemporary dance, creation and thought: perspectives of the corporal practices of
Julyen Hamilton, Vera Mantero and Keith A. Thompson

The present research draws approximations and relationships between the corporal practices of contemporary dance, choreographic thinking, agency of creative processes and the preparation of the dancer/practitioner's *corporeality*, produced in contexts of formation and art. For this, the focus is on the imbricated connections between artistic creation and pedagogical approach in the work of three choreographers, dancers and teachers belonging to the cosmopolitan circuits, in *meshwork* (Ingold, 2011), of the current European context: *Julyen Hamilton*, *Vera Mantero* and *Keith A. Thompson*. The desire is to understand how each of the artistic practices reflect and breakdown in own and singular epistemologies. A course that is given by the perspective of the body that dances, from the exposure of the experiments done in the *workshops* and in the creations of *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, within the project *Mais pra menos que para mais* (2014), by Mantero; in Hamilton's instant compositions, in which practice itself is a *performance*; and in the public presentation of the results of the Thompson choreographic laboratory. From the analysis of the corporal practices of the dance emerges the discussion of own concepts and others relative to the dance, which resonate in a certain theoretical field in the arts of the body. At the methodological level, the emphasis is on the concept of *bricolage*, which allows to think of methodology as the use of several approaches. Among them is the participant observation understood as a *practice of education*, engagement, *doing* and *learning with* the subjects and not *about* them, which encompasses long-term commitments, attention, *relational depth* and *sensitivity to context* (Ingold). Finally, it is evident that the training of corporal practices of dance are places of invention, of potentiality, of dance development, constituting itself effectively as a *qualified* (Ingold), "artisanal" (Sennett) *practice*.

Key words: Vera Mantero; Julyen Hamilton; Keith A. Thompson; contemporary dance; pedagogical practices, creative processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em uma sessão de Composição Instantânea Videografia de Maíra Santos.

Figura 2. Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em aquecimento e performance: diluição de fronteiras. Videografia de Maíra Santos.

Figura 3. Imagem da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em reposição (*cool-down*) e consequências (*aftermath*). Fotografia de Maíra Santos.

Figura 4. Imagem da oficina *Ritmo e Posicionamento no Tempo*, estúdio Dock 11, Berlim, 2015. Participantes em aquecimento. Fotografia de Maíra Santos.

Figura 5. Imagem da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em Arena Reflexiva. Fotografia de Maíra Santos.

Figura 6. Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Participantes em uma sessão de Composição Instantânea. Videografia de Maíra Santos.

Figura 7. Imagens *still* de participantes em uma sessão de Composição Instantânea (Arena Reflexiva) na oficina *Trabalhando com Objetos*. Estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos.

Figura 8. Imagens *still* de participantes em uma sessão de Composição Instantânea (Arena Reflexiva), em experimentação com foco na relação espacial e objetos, na oficina *Trabalhando com Objetos*. Estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos

Figura 9. A tabela fornece uma estrutura/visão geral de um dia de oficina de Vera Mantero.

Figura 10. Imagens *still* de Vera Mantero e participantes, em uma “grande arena reflexiva” (acima) e em uma “pequena arena reflexiva” (abaixo) na oficina *The thinking body*, Roehampton Dance, Londres, 2017. Videografia de Roehampton Dance.

Figura 11. Imagem *still* de Vera Mantero na prática da escrita livre, na oficina *The thinking body*, em Roehampton Dance, Londres, 2017. Videografia de Roehampton Dance.

Figura 12. Imagem do material de arquivo pessoal da autora: escrita automática durante as oficinas *Corpo pensante* (2015) (à esquerda) e *Mergulhar num Processo* (2012) (à direita). Fotografia de Maíra Santos.

Figura 13. Imagem do material de arquivo pessoal da autora usado na oficina *Mergulhar num processo* (2012). Fotografia de Maíra Santos.

Figura 14. Imagem do material de arquivo pessoal da participante Paula Caspão: “Desdobrável de cartão com animais selvagens e nota descrevendo uma ação necessária” (Caspão, 2014, p. 65).

Figura 15. ‘Quadro-tabela’ criado por Vera Mantero (2012) e distribuída aos participantes. Fotografia de Máira Santos.

Figura 16. Desenho feito por Tim Ingold esquematizando os termos “interação” e “correspondência” (2013, p. 107).

Figura 17. Imagens da instalação de Vera Mantero e Elisabete Francisca em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografias de Máira Santos.

Figura 18. Imagens das instalações *Árvore dispositivo pedras, cordas e vento*, (à direita) de Tiago Frois e *Árvore Temporal*, (à esquerda) de Elisabete Francisca e Rui Damaso em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 19. Imagem da instalação *Árvores das abelhas* de Juvenália Cantanhêde, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 20. Imagem da instalação *Árvores das canas* de Custódio Pereira, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 21. Imagem *still* da instalação *Árvore das crianças* de Hugo Sovelas, Montemor-o-Novo, 2013. Videografia do O Rumo do Fumo.

Figura 22. Imagem *still* da performance e/ou intervenção, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Videografia do O Rumo do Fumo.

Figura 23. Imagem *still* da performance e/ou intervenção, ‘Árvore da Biodiversidade Extensiva’ de Maria João Neves, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Videografia do O Rumo do Fumo.

Figura 24. Imagem da instalação, *Árvore da terra crua*, de Rui Santos e Ana Pato, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 25. Imagem da instalação *Árvore Fahrenheit 451* de Elisabete Francisca & Mariana Tengner em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 26. Imagem de Vítor Gonçalves, performer, em *Leituras Voluntárias, Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, Grande Auditório, Culturgest, Lisboa, 2013. Fotografia de Máira Santos.

Figura 27. Imagem da performance *Leituras ambulantes em Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), jardim da biblioteca do Palácio Galveias, Lisboa, 2014. Como performers: Máira Santos (à direita) & Vítor Gonçalves (à esquerda). Fotografia cedida de Sílvia Pinto Coelho.

Figura 28. Imagem da instalação *Oficina de Adobe* em *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Figura 29. Imagem da instalação *Oficina de Adobe* destacando os elementos água e barro, em *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Figura 30. Imagem dos performers na instalação *Criação de Gestual*, em *Mais Pra Menos Que Pra*

Mais - trabalho em progresso, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Figura 31. Imagem distanciada dos performers na cabine de tradução simultânea, na instalação *Criação de Gestual*, em *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Figura 32. Imagem do final de *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, o teatro como uma grande Arena Reflexiva, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Figura 33. Fotografia pertencente ao blog do projeto ‘Uma horta em cada esquina’ (a primeira, no alto), no início da implementação da horta em permacultura em Entrecampos, Lisboa, e a imagem que estampou o material gráfico do projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), criação de E. Francisca, V. Mantero & R. Santos.

Figura 34. Imagem do primeiro encontro dos performers do *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, com Vera Mantero, em visita ao painel de azulejos do chafariz de Entrecampos, Lisboa, 2014. Fotografia de Máira Santos.

Figura 35. Imagem da construção da Culturgest onde era a antiga Fábrica de Cerâmica de Sacavém, Lisboa. Fotografia do arquivo pessoal de Vera Mantero.

Figura 36. Imagem do antigo lago, no terreno junto à via férrea, próximo a Rua de Entrecampos. Fotografia do arquivo pessoal de Vera Mantero.

Figura 37. Imagem do grafite próximo ao Jardim Fernando Pessa (à direita) e a copa de uma árvore (à esquerda), Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.

Figura 38. Imagens feitas durante o processo de criação da performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*: árvore com um ralo na calçada da Rua João XXI (à direita) e conjunto de prédios em tom pastel (à esquerda), Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.

Figura 39. Imagens feitas durante o processo de criação da performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*: *zoon in* de uma caminhada em ‘meshwork’, rua do Arco do Cego, Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.

Figura 40. Imagens *still* de ensaio do solo para a performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes* no âmbito do projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), lago da Culturgest, Lisboa, 2014. Videografia de Máira Santos.

Figura 41. Imagens *still* da Improvisação, experimentações para a performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, no âmbito do projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), terraço junto ao lago da Culturgest, Lisboa, 2014. Videografia de Máira Santos.

Figura 42. Participante, nos caminhos sensoriais, *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, na horta em permacultura, no terreno junto à via férrea, Entrecampos, Lisboa, 2014. À direita Fotografia de Máira Santos, e à esquerda fotografias cedida por Thaís Gonçalves.

Figura 43. Imagens *still* de Vera Mantero, Sara Dal Corso, Elisabete Francisca e Vânia Rovisco: ensaio a partir da dança *Calico Mingling*, jardim da biblioteca do Palácio das Galveias, Lisboa, 2014. Videografia de Máira Santos.

Figura 44. Imagem *still* da peça de Lucinda Childs, *Calico Mingling* (1973). Filme de Babete Mangold.

Figura 45. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em fase de aprendizagem de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

Figura 46. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo de eficiência energética, no aprendizado de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

Figura 47. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo de exercício sem nomenclatura. Videografia de Maíra Santos.

Figura 48. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo da construção de um gesto de mão, durante o aprendizado de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

Figura 49. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em um exemplo que mostra a sequencialidade de um movimento e a conexão entre as partes do corpo. Videografia de Maíra Santos.

Figura 50. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson demonstrando para os participantes o caminho energético de um movimento. Videografia de Maíra Santos.

Figura 51. Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson demonstrando para os participantes a energia “para fora”, (à direita) e a energia “para dentro” (à esquerda), responsável por fechar as articulações. Videografia de Maíra Santos.

Figura 52. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015 Maíra Santos em Arena Reflexiva, apresentando a frase de movimento feita a partir do tema “Chegar”. Videografia de Florence Freitag.

Figura 53. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em Arena Reflexiva, apresentando a frase de movimento feita a partir do tema “Chegar”. Videografia de Florence Freitag.

Figura 54. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta ‘Mystery Box’. Videografia de Florence Freitag.

Figura 55. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta ‘Mystery Box’, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 56. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta ‘Big phrase’, momentos de uníssono. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 57. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta ‘Big phrase’, momentos de salto. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 58. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Participantes em experimentações com os *props*, ao lado de Keith A. Thompson. Videografia de Maíra Santos.

Figura 59. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Participantes em Arena Reflexiva, apresentando o *score* a partir das experimentações com elástico. Videografia de Maíra Santos.

Figura 60. Imagem *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *Corridor*. Videografia de Maíra Santos.

Figura 61. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em experimentação com punhos cerrados, a partir da qualidade do elástico. LaborGras, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos.

Figura 62. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em experimentações para a construção da frase de movimento da vinheta *Corridor*. Videografia de Maíra Santos.

Figura 63. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Corridor*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 64. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Corridor*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 65. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação. Videografia de Maíra Santos.

Figura 66. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *These are the rules*. Videografia de Maíra Santos.

Figura 67. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, 2015. Participantes em experimentação na vinheta *These are the rules*. Videografia de Maíra Santos.

Figura 68. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Choreography is like...*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 69. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Choreography is like...*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 70. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico* LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *Ghost*. Videografia de Maíra Santos.

Figura 71. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim. Ensaio da vinheta *Ghost*. Videografia de Mia Gourvitch.

Figura 72. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim,

2015. Ensaio da vinheta *Ghost*. Videografia de Máira Santos.

Figura 73. Imagens *still* de gravações da oficina *Laboratório Coreográfico*, LaborGras, Berlim. Vinheta *Unison*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Pensamento e a Prática do fazer na dança contemporânea	03
---	-----------

CAPÍTULO I

Dançar é agenciar os possíveis do corpo: campo de questões da prática artística nas abordagens de Julyen Hamilton, Vera Mantero, Keith A. Thompson	21
---	-----------

1. 1	<i>A dança contemporânea como prática qualificada</i>	21
1. 1. 1	<i>Técnica</i>	26
1. 1. 2	<i>Percepção</i>	29
1. 1. 2. 1	<i>Cinestesia</i>	33
1. 1. 2. 2	<i>Consciência do corpo</i>	35
1. 1. 3	<i>Habitus</i>	36
1. 1. 4	<i>Incorporação</i>	37
1. 1. 5	<i>Materiais, imateriais: resistência, insistência, fluxo</i>	40
1. 1. 6	<i>Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões</i>	44
1. 2	<i>Bricolagem metodológica: trabalho no campo da prática artística</i>	47
1. 2. 1	<i>Considerações sobre a escrita</i>	64
1. 2. 2	<i>Considerações sobre conversas e entrevistas.</i>	66
1. 3	<i>O estúdio como campo da prática artística</i>	68
1. 3. 1	<i>Berlim e Lisboa: treinamento, laboratório e work in progress</i>	74
1. 4	<i>Contexto histórico-estético: narrativas da prática qualificada</i>	77
1. 4. 1	<i>O solo comum da dança pós-moderna americana</i>	77
1. 4. 1. 1	<i>Ruptura e ligação entre corpo e movimento</i>	80
1. 4. 2	<i>Contexto histórico-estético: Julyen Hamilton</i>	86
1. 4. 3	<i>Contexto histórico-estético: Vera Mantero</i>	88
1. 4. 4	<i>Contexto histórico-estético: Keith A. Thompson</i>	91

CAPÍTULO II

Julyen Hamilton: composição instantânea como coreografia	95
---	-----------

2. 1	<i>Composição instantânea na perspectiva de Julyen Hamilton</i>	95
2. 1. 1	<i>Arenas reflexivas</i>	101
2. 1. 2	<i>Qualidade de Movimento</i>	103
2. 1. 3	<i>Presença</i>	108
2. 1. 3. 1	<i>Produção de presença</i>	111
2. 1. 3. 2	<i>Presença: espaço e ausência</i>	112
2. 1. 4	<i>Imaginação</i>	114
2. 1. 5	<i>Escuta</i>	119
2. 1. 5. 1	<i>A escuta por meio do objeto</i>	120
2. 1. 5. 2	<i>Escuta: desafiar a consciência do corpo</i>	124
2. 1. 6	<i>Percepção</i>	127

2. 1. 6. 1	<i>Percepção dinâmica</i>	127
2. 1. 6. 2	<i>Tempo de Silêncio, Silêncio do Corpo, Epoché</i>	130
2. 1. 6. 3	<i>Percepção e a relação com o chão</i>	135
2. 1. 6. 4	<i>Percepção e corpo-chão-objeto-escuta</i>	138
2. 1. 6. 5	<i>Percepção e a política do chão</i>	139
2. 2	<i>Práticas de ver o tempo voz e movimento</i>	142
2. 2. 1	<i>Acessar o tempo com a palavra agora</i>	146
2. 2. 2	<i>Formas de sentir o tempo e a prática de ouvir: celebrar, narrar o movimento</i>	147
2. 3	<i>Arenas Reflexivas das composições instantâneas: alguns casos</i>	151
2. 3. 1	<i>Estar pronto para chorar, estar pronto para ter gozo</i>	151
2. 3. 2	<i>Tensões espaciais em corpos relaxados</i>	152
2. 3. 3	<i>Composição: objeto, corpo e arquitetura</i>	153
2. 4	<i>Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões</i>	156
CAPÍTULO III		
A prática artística de Vera Mantero: trânsito entre pensamento e movimento		163
3. 1	<i>Vera Mantero em estúdio: pedagogia</i>	163
3. 1. 1	<i>Jogo como aquecimento</i>	171
3. 1. 2	<i>Estrutura fluida das práticas: da dialética entre o saber e o não saber a uma síntese do devir</i>	174
3. 1. 3	<i>O caminho da escrita</i>	186
3. 1. 4	<i>O caminho entre a palavra, o som, a audição e o movimento</i>	190
3. 1. 5	<i>Mergulhar num processo: criação coletiva de uma poética</i>	195
3. 1. 6	<i>Frase de movimento feita entre gesto e a palavra</i>	199
3. 1. 7	<i>Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões</i>	205
3. 2	<i>Prática artística: trabalho em série e a performance como processo</i>	209
3. 2. 1	<i>Projeto 1: Oferecem-se sombras</i>	209
3. 2. 1. 1	<i>Performance como processo</i>	213
3. 2. 1. 2	<i>Vida e arte: proximidade e assemblage</i>	216
3. 2. 1. 3	<i>Hodológico</i>	218
3. 2. 2	<i>Projeto 2: Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso (2013)</i>	224
3. 2. 2. 1	<i>Coreopolítica</i>	228
3. 2. 2. 2	<i>Incorporação-desincorporação</i>	233
3. 3	<i>Prática artística: Notas de dentro - Um Pra Um - Passeios Ruminantes</i>	238
3. 3. 1	<i>Projeto 3: Mais Pra Menos Que Pra Mais (2014)</i>	238
3. 3. 2	<i>Um Pra Um - Passeios Ruminantes</i>	244
3. 3. 3	<i>A temporalidade projetiva</i>	256
3. 3. 4	<i>O artista como curador de si próprio</i>	260
3. 3. 5	<i>Forças coreopolíticas</i>	261
3. 3. 6	<i>Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões</i>	263

CAPÍTULO IV

Keith A. Thompson: práticas da dança e a composição coreográfica 269

4. 1	<i>Treinamento aberto: praticas da dança por meio da educação da atenção</i>	269
4. 1. 1	<i>Técnica como linhas em meshwork</i>	272
4. 1. 2	<i>Aquecimento: entre questões, espirais e a entrega do peso</i>	274
4. 1. 3	<i>A prática da dança e alguns imbricamentos com a técnica de Susan Klein</i>	278
4. 1. 4	<i>Transmissão de narrativas: trabalho com diafragma de Trisha Brown</i>	281
4. 1. 5	<i>Prática qualificada da dança: frase e combinação de movimento</i>	285
4. 1. 5. 1	<i>Técnica da release</i>	298
4. 2	<i>Oficina Laboratório Coreográfico: processos de criação em contexto de aula</i>	301
4. 2. 1	<i>Mistery box - camadas em composição</i>	303
4. 2. 2	<i>Big phrase - ampliação do nexo coreográfico</i>	309
4. 2. 3	<i>Corridor – prop</i>	311
4. 2. 4	<i>These are the rules - site specific</i>	319
4. 2. 5	<i>Choreography is like – score</i>	322
4. 2. 6	<i>Ghost - presença e ausência constrói corpo-realidade</i>	324
4. 2. 7	<i>Unison- corpo contentor</i>	327
4. 3	<i>Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões</i>	329

CONCLUSÃO

Primeiro capítulo, continuar, segundo capítulo, começar 337

BIBLIOGRAFIA 355

ANEXOS 373

ANEXO A: *Julyen Hamilton, Trabalhando com Objetos: registros fotográficos (endereço eletrônico)* 375

ANEXO B: *Vera Mantero, Oferecem-se sombras: registros fotográficos (endereço eletrônico) e outros documentos* 376

ANEXO C: *Mais Pra Menos Que Pra Mais (2014) & Um Pra Um – Passeios Ruminantes: registros fotográficos e videográficos (endereço eletrônico) e outros documentos* 379

ANEXO D: *Keith A. Thompson, Laboratório Coreográfico: registros fotográficos e videográficos (endereço eletrônico) e outros documentos* 386

ANEXO E: *Lista de artigos não publicados* 387

introdução

Pensamento e a Prática do fazer na dança contemporânea

“One class contains a whole world of aesthetics, philosophical statements; you are pondering the question what you want to do or not with all this. One class is a starting point for reconstructing a universe, which is inevitably a phantasmal work in progress, but it prompts you to think, guess and smell what lingers in that one gesture. What is the philosophy or ideology behind it? What does the movement say? How is the movement taught?”
(Charmatz, sobre Elsa Wolliaston, 2005)

Elegendo como tema as práticas corporais da dança e do pensamento em contextos de formação e de arte, esta pesquisa serviu-se como exemplo do trabalho pedagógico e artístico dos coreógrafos, bailarinos e professores *Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson*. A escolha por esse terreno e as questões norteadoras da pesquisa foram se definindo aos poucos, como linhas em *meshwork* (Ingold, 2013). A investigação estabeleceu como seu foco a relação de suas práticas corporais com o pensamento coreográfico e com o agenciamento de processos de criação como a improvisação e a composição instantânea, atribuindo especial destaque ao aspecto da preparação do corpo-real¹ (‘corporeal’) do bailarino/praticante; todos esses, processos realizados ao longo de treinamentos. Trata-se de pedagogias e estéticas que se distanciam de “treinamentos de dança industrializados”² (Roche, 2015, p.70), tanto quanto de projetos com ênfase atribuída apenas às habilidades físicas em contextos acríticos quanto ao próprio fazer. Em vez disso, buscou-se práticas que “engendram pensamento” (Cvejić, 2015; Coelho, 2016), que criam técnicas, caminhos, princípios coreográficos e de improvisação. Isso é o que foi encontrado em trabalhos que concebem a técnica de forma não-estereotipada ou normativa, em que a dança contemporânea se constitui como *uma prática qualificada* (Ingold, 2000) “artesanal” (Sennett, 2008). A questão de fundo abordada aqui é o pensamento/conhecimento gerado pelas práticas, no que tange à criação e à formação dos bailarinos ou dos praticantes da dança contemporânea.

¹ “Corpo-real” ou “Corpo-realidade” é consecutivamente uma livre tradução de *corporeal* e *corporeality*, proposto por Bruna Lopes (2013). Consideramos que a noção de corpo é mais bem compreendida atualmente por meio do conceito de *corporeality*, categoria forjada por um coletivo de autores norte-americanos, dentre eles, Susan Foster, Mark Franko, Randy Martin e Peggy Phelan. *Corporeality* introduz o entendimento do corpo como multiplicidade, em constante autotransformação, autodiferenciação, dissolução, formação e deformação, imbuído do real (Lepecki, 2014).

² Para Roche (2015, p.70) os “treinamentos de dança industrializados” *can create a body-as-object to be modified and cultivated in alignment with external power structures*.

Este trabalho tem vínculos com a experiência da autora de intérprete e criadora da dança contemporânea. Supõe também seis anos (2009-2015) de estudo de práticas corporais da dança nos contextos de Berlim/Alemanha e Lisboa/Portugal, embora sendo brasileira. Antes de termos escolhido delimitar as práticas de Hamilton, Mantero e Thompson, foram muitos os bailarinos, coreógrafos e professores pesquisados que, muito embora tenham deixado de ser o foco da pesquisa, ajudaram a sustentar o presente trabalho, enriquecendo seu processo, tornando a investigação mais complexa e crítica. Dentre eles, no contexto de Berlim, apontamos as conversas, entrevistas e o treinamento com as bailarinas e coreógrafas: Britta Pudelko (Alemanha), Renate Graziadei (Áustria) e com o bailarino e coreógrafo Arthur Stäldi (Suíça); e ainda as conversas e o treinamento com Hanna Hegenscheidt (Alemanha), Frey Faust (EUA), Luis Lara Malvacias (Venezuela), que iluminaram, dentre outras questões, o imbricamento da dança contemporânea com o campo somático. Ainda no contexto de Berlim, apontamos uma entrevista e o treinamento com a bailarina e coreógrafa Maya M. Carroll (Israel), também pertencente a cia de Julyen Hamilton, *Allen's Lien*, que contribuiu com o aprofundamento dos princípios da composição instantânea, segundo as práticas de Hamilton. O treinamento com *Trisha Brown Dance Company* (EUA) e com a bailarina e coreógrafa Rebecca Hilton (Austrália) contribuíram com questões relacionadas ao contexto histórico e com os princípios desenvolvidos por Trisha Brown, e Susan Klein. Em Lisboa, aponto as conversas com as bailarinas e coreógrafas: Sylvia Rijmir (Holanda), Teresa Ranieri (Itália), Margarida Bettencourt (África do Sul) e uma entrevista com o bailarino e coreógrafo Jeremy Nelson (Nova Zelândia). O que contribuiu para refletir sobre as práticas corporais da dança, relativo aos seus saberes sensíveis que podem se servir do corpo e do pensamento, como base para agenciar processos de criação coreográfica e formação do corpo-realidade que dança. Alguns desses artistas como Jeremy Nelson e Brita Pudelko pertencem ao contexto da dança contemporânea, tanto de Berlim, como de Lisboa. Outros como Luis Lara Malvacias, o próprio Julyen Hamilton e Keith Thompson, embora não estejam sediados em Berlim, integram ou contribuem para esboçar circuitos cosmopolitas de *workshops* e treinamento. Em Berlim tais treinamentos são conhecidos como *profitraining* (treinamento para profissionais). Acontecem em Lisboa ³ de modo semelhante, mas em circuitos um pouco mais dispersos de menores proporções.

³ Vale ressaltar aqui, o Forum Dança como um dos principais expoentes fomentadores desse circuito em Lisboa/Portugal. Há contudo inúmeras pontes e ligações nas práticas corporais e teóricas da dança contemporânea entre Berlim e Lisboa. Isso parece indicar uma geografia coreográfica complexa, que fugiu ao escopo dessa pesquisa.

Desde o início do projeto previa-se cerca de seis viagens a Berlim, cada qual com duração de um ou dois meses, a serem definidas de acordo com os *workshops* e treinamentos do contexto pesquisado. Porém esse cronograma teve de ser alterado, afinal, logo após o recebimento da bolsa da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes)⁴ em junho de 2013, tivemos de realizar algumas adaptações, pois a Capes exigia que as viagens de trabalho de campo fossem realizadas em um único momento durante o curso. Assim remarcamos a visita a Berlim para o período de janeiro a junho de 2015, considerando que o tempo de seis meses de trabalho de campo, tempo máximo permitido pelo órgão de fomento, eventualmente nos ajudaria. Essa alteração foi necessária não só por instabilidades contextuais de toda ordem, mas também porque os *workshops* não acontecem em um mesmo período de tempo e organizadamente. Além disso, como se trata de uma pesquisa ‘com’ pessoas (Ingold, 2013), dependemos de seus agentes e sujeitos, e portanto, de um compartilhamento do tempo e do vivido (Fabian, 2006). Essa possibilidade de uma continuidade no campo alemão dos estudos e da prática da dança nos permitiu um maior aprofundamento da pesquisa, tanto do ponto de vista teórico quanto do prático. Foi também durante esse período de seis meses que acabamos por eleger o trabalho de Keith A. Thompson e Julyen Hamilton, que ao lado de Vera Mantero, compuseram a presente investigação. Outro fator muito importante foi a questão da confiança depositada no pesquisador. Esse processo nos convenceu de que uma relação de confiança deve ser construída passo a passo, com a presença constante do pesquisador no contexto de trabalho.

A dança e o pensamento no trabalho pedagógico de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith Thompson apresentam tendências diferentes; são, contudo, “singularidades” (Lepecki, 2016, pp.6-7). Trata-se de práticas corporais “artesaniais” (Sennett, 2008; Ingold, 2000), “práticas qualificadas” (Ingold, 2000, 2011, 2013). Consideramos que os trabalhos desses artistas envolvem uma abordagem ligada à arte e concebem a técnica como algo responsável por criar potencialidades e novas realidades (Parviainen, 2003, p.160) ou, em outras palavras, trata-se da “habilidade de fazer as coisas bem” (Sennett, 2008, p.8). A técnica é vista pelo seu “labor” (Kunst, 2009; Kunst & Klein, 2012), deixando de ser, assim, algo mecânico, ou uma simples correlação entre meios e fins, e passando a envolver pensamento (Parviainen, 2003, p.162).

⁴ A Capes é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* em todos os estados do país e em alguns casos no exterior. A bolsa de investigação recebida para essa pesquisa pertence ao programa “Doutorado Pleno no Exterior”.

Processos de criação do fazer, na dança, podem revelar modos de investigação e pensamentos que resultam em construção de obras e pedagogias. Boris Charmatz (2005, n.p *apud* Peeters, 2009, n.p), na epígrafe que encabeça esta tese, ao comentar o trabalho de Elsa Wolliaston, propõe que a aula é algo paradoxal, pois sem deixar de ser um ponto de partida concreto, tem a propriedade fantasmagórica de reconstruir universos. Para os pesquisadores da prática artística canadense, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), a criação é, inclusive, vista propriamente como um lugar de construção, de ideias, de imagens e de saberes. A dança e o pensamento, no trabalho pedagógico de Julyen Hamilton Vera Mantero e Keith A. Thompson, são também instauradores de performance.

Convém destacar que esta pesquisa não está norteadas por metodologias da pesquisa experimental de cunho científico-positivista. Seu propósito não é a repetição típica dos experimentos, ou a comprovação da eficiência dos procedimentos mediante à análise dos resultados (Costa, 2010). Criar pressupõe processo, dar forma a algo novo, e também organizá-lo. Nesse sentido, gostaríamos de demonstrar como as práticas corporais desses autores guiam e refletem a arte da dança, criando uma epistemologia própria. Esses traços são importantes porque consideramos que o treino de práticas corporais na dança não deve se restringir apenas ao lugar da construção de habilidades (*skill builders*), mas sim deve se tornar uma forma de invenção, de descoberta, de desenvolvimento da dança (Bales & Nettle-Fiol, 2008, p.viii). Lembramos ainda a necessidade de que a dança seja definida e compreendida em seus contextos (Layson, 1994, p.8) – neste caso, o contexto artístico. Igualmente necessário é situar a dança quanto à sua manifestação ou gênero – a dança contemporânea. A concepção da dança como arte segue aqui um recorte inspirado em Bourdieu (1996): a arte como algo dotado de sentido e de valor, produto de uma longa história coletiva, sendo sua apreciação e percepção ligadas ao contexto histórico e a um universo social que é situado e datado.

Os treinamentos (*workshops* e aulas) realizados em Berlim e Lisboa caracterizam-se como abertos e não-formais. Consequentemente, apresentamos aqui uma pesquisa da prática artística (Fortin, 2009) em que o campo privilegiado foi o próprio estúdio, a aula e o teatro. Os estudos relacionados com as práticas de Julyen Hamilton foram realizados em Berlim, nos estúdios Dock 11 e RadialSystem V; o trabalho de Keith A. Thompson, também em Berlim, ocorreu no estúdio LaborGras. A pesquisa da prática artística de Vera Mantero aconteceu em três momentos: o primeiro remonta ao *workshop* realizado nos *Artistas Unidos* (espaço Estrala 60), que aconteceu no início deste doutoramento, em 2012; o segundo momento corresponde ao *workshop* realizado no Forum Dança em 2015; e

finalmente o terceiro momento engloba os seguintes projetos, que juntos formam uma série: *Oferecem-se sombras* (2013), *Mais pra Menos que pra Mais – trabalho em progresso* (2013), e *Mais pra Menos que pra Mais – performance-instalação* (2014).

O interesse por Mantero cresceu durante o primeiro *workshop*, nos *Artistas Unidos*, que também foi ministrado por André Lepecki. Logo de imediato percebia-se a riqueza do trabalho. Seus treinos eram da ordem do não-industrializado. O impacto desse *workshop* fez com que passássemos a incluir também o trabalho de Vera Mantero como um dos assuntos e agentes desta pesquisa – esse duplo estatuto, como está claro, derivado da preocupação metodológica que expusemos acima. No segundo momento da pesquisa acerca das práticas pedagógicas de Mantero, que deu-se quando retornei de Berlim em 2015, tive a oportunidade de fazer mais um *workshop*; desta vez no Forum Dança, em Lisboa, o que propiciou um trabalho *com* Mantero – isso gerou maior aprofundamento na pesquisa e permitiu observar em prática as considerações tecidas até então. O terceiro momento está relacionado aos três projetos artísticos em série coordenados por Mantero. O primeiro, cediado em Montemor-o-Novo em 2013, no contexto do primeiro encontro *Internacional de Estudos de Performance* em Portugal, refere-se à sessão de trabalho organizada por Mantero sob o nome *Oferecem-se sombras*. O segundo, desdobramento desta última, ocorreu em Lisboa, na Culturgest, também em 2013: *Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso*; o terceiro, também em Lisboa, ocorreu nos teatros Maria Matos, Culturgest, Palácio Galveias e arredores, com o mesmo nome do anterior: *Mais Pra Menos Que Pra Mais – performance-instalação* (2014) – deste trabalho, participei como performer, nos outros dois acima, como espectadora, mas neles o espectador é também um performer. Foi assim que buscamos abordar a pesquisa: como um processo de imersão na prática propriamente dita, engajado em observação participante (Ingold, 2013), em investigação do corpo-realidade da autora e no aprendizado de práticas corporais da dança concebidas como *locus* de um devir-coreográfico.

A investigação sobre a prática da dança contemporânea foi feita também a partir de uma perspectiva teórica. John Rajchman (2011, p.97), filósofo e professor de Arte Moderna na *Columbia University*, tem pesquisado o que chama de “reinvenção do pensamento em arte”, pois considera que haveria muitos exemplos dessas relações. Sua contribuição para essa tese vai de encontro à proposição do professor Robin Nelson (2013), do campo da prática artística inglesa, com quem partilha uma mesma linha teórica. Para ambos o conceito não teria a função de sustentar ou explicar a arte. Coisa semelhante afirma Rajchman (2011, p.97): na relação entre arte e teoria deve-se evitar a ideia de dois

extremos, a arte como mera ilustração de uma dada teoria. Suas considerações orientam e reforçam o ponto de vista deste trabalho: organizar a reflexão que se dê pelo fluxo entre arte e conceito. É dessa perspectiva que seria possível propor as seguintes questões: aquilo que se faz no estúdio ressoa no quadro teórico? De que modo as “ideias da arte” podem envolver outros campos, como a Filosofia?

Interessante também é a perspectiva de André Lepecki (2016, p.19), autor segundo o qual a teoria possibilita fugir ao “barulho da opinião parasita”. Lepecki, seguindo Deleuze em *Diferença e Repetição*, considera os conceitos como “encontros”, como entes dotados de “zonas de presença”, de “autonomia selvagem”, o que os impede de tornarem-se opinião individual. Segundo esses autores os conceitos teriam a capacidade de definir os contornos de um problema, e, por outro lado, seriam meios de acesso aos “empíricos das singularidades”, que se dão em relação: *what a particular work of dance is doing in a particular situation; what a particular work of theory is proposing and affecting in a particular moment and location* (Lepecki, 2016, p.19).

Antonio Pinto Ribeiro (1997) apresenta a dança, assim como o teatro e a *Performance Art*, na categoria das artes do corpo. Suas práticas artísticas seriam derivadas de um “uso mediado do corpo” (p.93). Nesse sentido, o corpo como experiência de criação artística não teria um fim em si mesmo, tal como nas práticas corporais atléticas. O corpo na dança, como arte, se constituiria como uma “medialidade” capaz de criar imaginários e ficções que, em última instância, remeteriam a uma zona artística explicitada pela corporeidade (*corporeité*), termo de Paul Valéry⁵.

É, contudo, do corpo-realidade, daquele corpo que se organiza para dançar ou do *quarto corpo*, segundo Valéry, de que trata este estudo. Na compreensão de corpo-realidade de Susan Foster, haveria uma recusa de ver o corpo como mero veículo ou instrumento para a expressão de alguma outra coisa que não o corpo: “Corpo-realidade procura vivificar o estudo dos corpos através de uma consideração da realidade corporal, não como dado natural ou absoluto, mas como uma categoria tangível e substancial da experiência cultural”⁶ (Foster, 2005, p. xi).

⁵ Corporeidade é o termo que Pinto Ribeiro utiliza em seu livro, como a forma do corpo que possibilita a arte, “[...] a dança-domínio da fisicalidade já organizada, com a intenção de construir um código passível de ser legível, atividade qualificada” (Ribeiro, 1997, p. 89). Este conceito, denominado por Valéry de *quarto corpo*, seria diferente de outro termo também utilizado por ele, o da fisicalidade (*physicité*), no qual estariam incluídas as noções do atlético, do espontâneo, do quantitativo.

⁶ Tradução minha de: *Corporealities seeks to vivify the study of bodies through a consideration of bodily reality, not as natural or absolute given but as a tangible and substantial category of cultural experience* (Foster, 2005, p. xi)

Considera-se aqui, no entanto, como Deborah Jowitt, que “o corpo humano guiado por seu intelecto e espírito não pode ser um meio artístico neutro. Nunca é inexpressivo” (Jowitt, 1994, p. 169). Falar em expressão na dança seria, para essa autora, falar também em ficção, na capacidade do bailarino de expressar emoções sem necessariamente senti-las, poder ainda criar personagens e transmitir um gesto para além de sua real expressividade. Embora na concepção de *corpo-realidade* de Foster haja uma recusa da utilização do corpo como veículo para a representação, ela implica as ficções de que fala Jowitt e Ribeiro. Ou seja, parafraseando Foster, há o reconhecimento de que os gestos produzidos pelo corpo sempre apontam para outros campos de sentido; em suas próprias palavras: “uma narração dos destinos físicos” (Foster, 2005, p. x). Consequentemente, há em *corpo-realidade* a compreensão da “abordagem da fisicalidade como um local (*site*) de criação de significado e para a realidade do saber incorporado” (Foster, 2005, p. xi). Dessa forma, a dança se mostra central para (re)pensar qual o papel e as forças dos corpos em movimento, uma “reimaginação” do que pode o corpo, do que a dança pode ser, do que o corpo da dança pode ser (Lepecki, 2014).

Luigi Pareyson (1993) define que a arte é a forma de expressão da personalidade do artista, um fator que parece ser importante na medida em que as práticas corporais estudadas estão diretamente ligadas aos coreógrafos, e portanto a suas histórias, experiências e bagagens culturais. Assim, na arte, uma maneira de abarcar o pensamento seria “aproximar-se de artistas e dos modos como eles se engajam e pensam sua própria arte” (Rajchman, 2013, p.196). A ideia de pesquisar o pensamento ligado às práticas corporais da dança – no que tange à formação e à preparação corporal bem como ao pensamento coreográfico – encontra-se de certa maneira ligada à noção de arte como processo de pensamento, como um modo de investigação que conduz ao conhecimento (Dewey, 2005). O pensamento “não se encontra separado da reflexão, mas é uma parte da visão de mundo dos seres humanos. E o conhecimento não é algo que se refere apenas ao pensamento. Ele é criado através da síntese do pensamento e da ação de indivíduos que interagem uns com os outros dentro e fora das fronteiras organizacionais” (Nonaka e Toyama, 2003, p.433).

O filósofo americano John Dewey (1929, p.373) considera que não é somente a obra de arte que se constitui como conhecimento, mas também seu processo e seu produto, pouco importa em qual estágio se encontre. Isso nos leva a pensar sobre o processo de criação implicado no fazer da dança, pois nela, assim como em qualquer outro processo criativo, haverá sempre registros do desenvolvimento dos pensamentos envolvidos na

construção das obras – a saber, as “tramas do pensamento” (Salles, 2014). O pensar, contudo, não pode mais ser separado do fazer (Noë, 2004; Sheets-Johnstone, 2011; Manning, 2009). Dessa perspectiva, o movimento torna-se um componente necessário ao pensamento, o que não significa que o pensamento do bailarino estaria sendo “transcrito para o movimento”, mas sim que ele é apanhado por seu fluxo dinâmico, por sua natureza cinética (Sheets-Johnstone, 2011, p.421)⁷. “A dança é considerada portanto um modelo exemplar de caminho para o próprio pensamento; dançar e assistir à dança são uma forma de conhecimento sobre os efeitos sensoriais do movimento em geral” (Traube, 2012).

Da mesma forma que Bojana Cvejić (2015, p.228) distingue, no processo de elaboração das danças que analisa⁸, “o pensamento na experiência”, considero que isso também pode ser realizado nos estudos sobre as práticas e técnicas da dança. Segundo a autora, a análise do pensamento contido na experiência pode contribuir para expressões mais diferenciadas e heterogêneas do corpo e do movimento. Uma das contribuições do livro de Cvejić é ressaltar que práticas coreográficas possuem a capacidade de engendrar pensamento, contribuindo assim “para um repensar filosófico” (Cvejić, 2015, p.2) e originando conceitos próprios.

As formas de conhecimento que as práticas corporais da dança contemporânea produzem relacionam-se com formas de conhecimentos explícitas ou tácitas (Polanyi, 1966). Mas concordamos com Ingold (2013), quando afirma que, de modo geral, existe muita prática implícita mas nem por isso silenciosa. É curioso notar que o conceito de conhecimento próprio à dança tornou-se objeto controverso e sobretudo epistemológico da ciência no início do século XX (Rodrigues, 2014). Não obstante, para além disso, esta pesquisa pretende contribuir para que a dança possa reconhecer “sua própria capacidade, sua própria autonomia epistemológica” (Spångberg, 2017, n.p).

A questão geradora desta pesquisa é: ‘como as práticas da dança contemporânea, como o trabalho de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson, podem agenciar processos de criação coreográfica e conduzir pensamentos próprios⁹ sobre o devir

⁷ *To think is first of all to be caught up in a dynamic flow; thinking is itself, by its very nature, kinetic. It moves forward, backward, digressively, quickly, slowly, narrowly, suddenly, hesitantly, blindly, confusedly, penetratingly* (Sheets-Johnstone, 2011, p.421). Trad.: “pensar é antes de tudo, ser pego em um fluxo dinâmico; o pensamento é, em si, pela sua própria natureza, cinética. Ele se move para a frente, para trás, de modo digressivo, rapidamente, lentamente, por pouco, de repente, hesitante, cegamente, confusamente, penetrante”.

⁸ Bojana Cvejić (2015) analisa em seu livro a criação de sete trabalhos da cena da dança contemporânea: *Self unfinished and Untitled* de Xavier Le Roy, *Weak dance strong questions* de Jonathan Burrows e Jan Rietveld, *heatre-elevision* de Boris Charmatz, *Nvbsl* de Eszter Salamon, *50/50* de Mette Ingvartsen, e *It's in the air* de Ingvartsen e Jefte van Dinter.

⁹ Acabei por desenvolver durante os primeiros anos de doutoramento propostas artísticas que têm bastantes pontos de contato com as questões gerais da tese, nomeadamente do agenciamento coreográfico, da improvisação e do desenvolvimento de capacidades sensoriais como ferramenta para a composição. A saber *Pele Crua* (Santos, 2012), improvisação desenvolvida no estúdio Olga Roriz e apresentada

coreográfico e sobre a formação e preparação do “corpo-real”(corporeal) que dança?’ Uma questão que é da ordem do ‘como’, e também referente aos agenciamentos da dança contemporânea. Quais são os agenciamentos da dança e do corpo que propiciam a criação coreográfica e a preparação do corpo para as práticas de criação? A noção de “participar do mesmo movimento” pode ser equiparada à de “agência”, conforme propõe Chrysa Parkinson (2014)¹⁰. Tim Ingold, por sua vez, expande o conceito de agência também para os objetos, pois sugere que a agência “não é exclusiva das pessoas, mas distribuída em redes interativas nas quais os objetos podem atuar como sujeito e os sujeitos podem atuar como objetos” (Ingold, 2013, p.318)¹¹. Essa ideia ressoa em outra concepção teórica que compreende a agência como o abrir do corpo (Gil, 2004). Os agenciamentos criam “novas conexões entre materiais, novos nexos, outras vias de passagem de energia” exigindo, incessantemente, novos agenciamentos (Gil, 2005, p.57). Dessa forma, o agenciamento, sempre ligado ao desejo, não seria apenas só desejo de agenciamentos, mas sim transformação, “produção” e “construção”: o próprio gesto dançado é um agenciamento particular do corpo, um gesto “que agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos” (Gil, 2005, p.58):

O que agenciam os gestos da dança? Podemos dizer: agenciam gestos com outros gestos; ou um corpo atual com os corpos virtuais que atualizam; ou ainda movimento com outros movimentos. Em todos os casos, a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, a sua qualidade, a sua força) a fim de obter as melhores condições para que ele execute uma coreografia. Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. Ora, esse trabalho consiste principalmente em agenciar. Dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo (Gil, 2005, p.58).

Bojana Cvejić (2015, p.228) afirma que “a dança dificilmente pode ser concebida como uma expressão natural, espontânea, orgânica e portanto auto-evidente de um corpo

no Metro-Baixa-Chiado. *Estudos para dois* (Santos, 2013), peça coreográfica desenvolvida e apresentada no estúdio Olga Roriz, *Contornos de uma prática de amor* (Santos, 2013), peça coreográfica desenvolvida na Casa do Brasil de Lisboa e no Estúdio Olga Roriz apresentada no contexto de festivais como *22 Quinzena de Dança de Almada* e *Festival Imigrarte e 1 minute gesture* (Santos, 2013), peça coreográfica, desenvolvida na Casa do Brasil de Lisboa e apresentado no Festival Malaposta. São trabalhos que embora não tenham sido contemplados aqui foram importantes para o *background* da autora e apontam caminhos futuros.

¹⁰ Notas retiradas da conferência *The Dancer as Agent conference* (DOCH Stockholm, November 2013). Lançado em dezembro de 2014. Consultado em 20 de setembro de 2017 em: http://oralsite.be/pages/The_Dancer_As_Agent_Collection. Informação verbal.

¹¹ Trad. minha de: *I referred to recent writing on persons and things which suggests that agency is not exclusive to persons but distributed in interactive networks in which objects can act like subjects, and subjects can be acted upon like objects* (Ingold, 2013, p.318)

em movimento”¹². Nesse sentido, uma noção mais adequada seria a de conexões artificiais, isto é, de pensamentos que revelam escolhas e modos de se mover o corpo, bem como uma “coexistência paralela” entre o “pensamento e as práticas de fazer, performar e assistir coreografias” (Cvejić, 2015, p.2). Buscar os agenciamentos da dança seria nesse sentido uma forma de desvendar seus segredos, suas conexões, sua relação com a prática e com a teoria. Esperamos que o que se segue ilumine esses desejos.

Mais do que lidar com uma só questão, este trabalho se propôs a abrir-se para um campo de questões, partindo sempre de experimentações do corpo-realidade: quais são as escolhas feitas pelos coreógrafos estudados? O que nos dizem sobre como pensar a dança? Qual é o plano de imanência que se forma entre o pensamento e as práticas de fazer e criar? Quais são as técnicas de criação no trabalho de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson? Quais são os seus pensamentos coreográficos? Que formação de um corpo-realidade se dá por meio da prática dessas três personalidades da dança? Como a percepção reflete-se em modos de aprendizados e no objetivo de “fazer arte”? Que tipos de conhecimentos estão envolvidos e como podemos compreendê-los enquanto epistemologia? Em suma, como pensar a dança por meio de suas práticas?

Para Ingold (2015) o conhecimento se constrói também pela narração, pela experiência e pela imersão dos sujeitos no mundo. Como veremos, a experiência e a imersão ocorrem sem distanciamento, mas com engajamento e participação no “observado”, no “mesmo movimento generativo que acopla-se intimamente ao movimento da atenção do observador – seja visual, aural, háptico ou olfativo – e com as correntes de atividade no ambiente” (Ingold, 2013, p.318)¹³.

*

Esta tese da forma que se estrutura não segue uma base cronológica: no primeiro capítulo, *Dançar é agenciar os possíveis do corpo: campo de questões da prática artística nas abordagens de Julyen Hamilton, Vera Mantero, Keith A. Thompson*, apresento uma reflexão baseada no antropólogo Tim Ingold e no sociólogo e historiador Richard Sennett, acerca de quê seria a dança contemporânea como prática qualificada. O que nos move a seguir examinando, à luz também de outros autores, algumas noções caras à dança como técnica, prática e os seus materiais. Procuramos assim lançar uma discussão teórica que,

¹² Trad. minha de: *dancing can hardly be conceived as a natural, spontaneous, organic, and thereby self-evident expression of the body in movement. It conversely implies a choice predicated on the thought that constructs the expression of movement and the disposition of the body to move, and thus constructs their conjunction as an artificial rather than a given bind* (Cvejić, 2015, p.228).

¹³ Trad. minha de: *its aim is not to represent the observed but to participate with it in the same generative movement, intimately coupling the movement of the observer's attention – whether visual, aural, haptic or olfactory – with currents of activity in the environment.*

como uma linha, entrelaça-se às questões correlativas ao tema da pesquisa, tendo em vista o trabalho dos coreógrafos investigados e a experiência com a observação participante. Ao buscarmos adensamentos nos conceitos, podemos olhar criticamente para os materiais de aprendizado.

Ainda no primeiro capítulo, em *Bricolagem metodológica: trabalho no campo da prática artística*, passamos às considerações metodológicas. Na primeira parte, discuto a abordagem adotada pela bricolagem metodológica, isto é, “a integração de empréstimos vindos de múltiplos horizontes” (Fortin, 2009), refletindo sobre os vários tipos de abordagens que compõem a presente pesquisa. Para além da ideia de se unir diferentes metodologias, como faz o *bricoleur* com os seus arranjos ao acaso, pareceu-nos também pertinente evocar o conceito de bricolagem, já que ele tem a propriedade de reconfigurar elementos conhecidos, criando o novo. Ou seja, trata-se de um conceito capaz não somente de unir diferentes metodologias, mas também de inventar e forjar ferramentas, ou ainda simplesmente reconfigurar metodologias estabelecidas. Por exemplo, no cruzamento ou confluência da abordagem antropológica do trabalho de campo, segundo Tim Ingold, com a metodologia chamada ‘Prática como Pesquisa’ (PaR), de Robin Nelson.

Em seguida, a partir de Tim Ingold, Mariza Peirano e Marilyn Strathern, priorizamos expor em detalhes como concebemos as ideias de Antropologia, Etnografia e campo, tecendo também algumas considerações sobre a escrita da tese e sobre o trabalho com as fontes primárias, entrevistas e conversas. Ao fazê-lo, almejávamos seguir o que Ingold indicou com a ideia de substituir-se a Antropologia, enquanto “estudo *de*”, por um “estudo *com*” pessoas, no qual aprendemos também a partir delas (Ingold, 2013, 2015, grifos do autor). Para Ingold, comum às práticas da Antropologia e da arte seriam as maneiras de se conhecer mobilizadas ao “longo dos caminhos de observação do estar-com” (Ingold, 2015, *e-book*)¹⁴. Integrando, como uma terceira parte do primeiro capítulo, *O estúdio como campo da prática artística*, tecemos algumas considerações tentando mostrar as relações do estúdio com a ideia de laboratório, dentre outras, de que o estúdio como um campo genérico não pode ser visto como um espaço neutro, como uma tábula rasa; antes, deve ser concebido como um espaço que engendra situações performativas e suas falhas. Como finalização do capítulo há considerações sobre o contexto histórico

¹⁴ *Estar Vivo* (no original em inglês *Being Alive*), primeira obra traduzida para o português (editora Vozes), por não se tratar de um documento estanque, e as suas definições variarem de acordo com o dispositivo ou definições personalizadas por cada utilizador, o *ebook* não pode apresentar informação de paginação.

estético dos trabalhos de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson, em que passo do exame da Dança Pós-Moderna americana – ao que parece o chão comum entre eles – ao detalhamento dos perfis históricos de cada um deles, tudo a fim de introduzir, desde o início, não só a paisagem, como também o contexto que permite compreender os personagens que nela se movem.

O segundo capítulo, *Julyen Hamilton: composição instantânea como coreografia*, é dedicado ao trabalho de aprendizado das práticas artísticas de Julyen Hamilton, realizado em Berlim em dois momentos específicos: o treinamento aberto no estúdio Dock 11 e o *workshop* no estúdio Radial SystemV. Esse segundo capítulo também é composto por partes de artigos que foram publicados ao longo da investigação, nas revistas: *Estudos da Presença* (“Composição Instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade” – 2018, 8(1); *Moringa-Artes do Espetáculo* (“Princípios somáticos no campo da dança: práticas de ver o tempo” – 2017, 7(2); *Cena* (“O Treinamento de Práticas Corporais da Dança: de muro a guerreiro, o trabalho com a imaginação na Composição Instantânea de Julyen Hamilton” – 2017, 21); um artigo em parceria com a orientadora Márcia Strazzacappa na revista *Arte da Cena* (“Movimento, dança e chão: o trabalho com a percepção nas práticas da composição instantânea de Julyen Hamilton” – 2016, 2(3); *Mantichora* (“The choreographic becoming in classroom contexts: serendipity in the instant composition of Julyen Hamilton” – 2015, 1); e por fim, em fase de publicação na *Revista Dança*, “A escuta como ferramenta para a arte no trabalho de Composição Instantânea de Julyen Hamilton”, submetido em maio de 2015 e aprovado dezembro de 2016. Esses artigos estão relacionados ao tema geral da tese e procuram discutir os conceitos aplicados como elementos de análise na reflexão sobre os trabalhos de Mantero e Thompson.

O trabalho pedagógico de Hamilton é voltado para a performance, isto é, para o trabalho da cena: seu pensamento coreográfico se dá em torno da Composição Instantânea. Por isso suas práticas corporais encontram-se desde o início relacionadas a elementos composicionais gerados pelo trabalho de improvisação. Na relação entre a prática e a teoria, surgiram como fios condutores, impondo um caminho próprio de análise, categorias como: Qualidade de Movimento; Arenas Reflexivas (conceito que desenvolvemos a partir dos estudos da pesquisadora Heloisa Gravina (2010), que por sua vez fundamenta-se em autores como Richard Schechner e Victor Turner); e ainda: percepção, imaginação, palavra, voz e principalmente Presença. O resultado disso é o embaralhar-se das fronteiras entre o treino e o trabalho de cena. Na exposição, esse caminho é percorrido ao modo de

narrações e observações sobre o modo como o decurso das aulas e *workshops* permitiu que passássemos dos exercícios de improvisação à composição em nível mais bem acabado.

Tal como exposto na publicação feita na revista *Moringa-Artes do Espetáculo*, proponho que os princípios da Educação Somática sejam dissolvidos nos próprios princípios da dança contemporânea, tendo como estudo de caso o trabalho de Hamilton com a composição instantânea, no contexto da aula. Sem esgotar o assunto, o que se pretende com essa discussão é fomentar o dissenso, problematizando a Educação Somática como um campo formado por discursos performativos (Ginot, 2010), portanto, por atos ou enunciados de fala (*speech of act*), a fim de afirmar, com isso, a dança enquanto campo autônomo.

O terceiro capítulo, *A prática artística de Vera Mantero: trânsito entre pensamento e movimento*, é dedicado à prática pedagógica e artística de Vera Mantero. Foi realizado no contexto de suas oficinas e dos três trabalhos artísticos mencionados acima, todos os quais parecem não serem captados pelo radar da crítica e do interesse acadêmico. Eis os correspondentes projetos: *Oferecem-se sombras* (2013), *Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso* (2013) e *Mais Pra Menos Que Pra Mais – performance-instalação* (2014). Assim como na primeira parte, com base nas oficinas investigadas, discuto elementos de seu trabalho e a estrutura de suas práticas. Investigo a exploração do movimento/improvisação a partir do movimento sensorial ou intuitivo; categorias criadas por Mantero, relacionadas ao movimento como: o movimento ‘habitual’, o movimento do ‘não-saber’, os movimentos decorrentes da abertura do corpo, o movimento de tornar visível de forma mais justa ou aproximada coisas que vibram no corpo, como uma palavra, uma sensação, um sentimento ou uma impressão. Seguem ainda reflexões sobre o jogo, o aquecimento, a escrita livre, as Arenas Reflexivas, já discutidas em Hamilton e uma análise estrutural das práticas que denominei fluidas e dialéticas. Discuto ainda as formas de criação de Manteiro para a construção de frases de movimento; vale dizer contudo que a noção de frase de movimento, tão cara à dança, será vista com mais atenção no Capítulo IV, dedicado a Thompson. Aqui o enfoque ainda é direcionado para a relação da frase de movimento com o gesto e a palavra.

Na segunda parte do capítulo, dediquei-me ao estudo do projeto de Mantero *Oferecem-se sombras* (2013), que por sua vez abriu um outro campo de questões e reflexões, como por exemplo a ideia de a performance acontecer como processo e não como algo efêmero (Cvejić, 2015), ideia reclamada por Peggy Phelan (2007). Discuto além disso a experiência estética que envolve o deslocamento do artista e do espectador, em uma

lógica de composição hodológica. A relação do trabalho de Mantero com uma noção de “proximidade afetiva” (Lepecki, 1998) ou com uma “economia da proximidade” (Kunst, 2009) também são examinadas por terem sido algo que emergiram do campo de análise.

Refletindo ainda sobre a série de trabalhos de Mantero, agora com ênfase no segundo, *Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso* (2013), nesse ponto da tese, que vai além da simples comparação com o anterior da série, procurei aprofundar o questionamento da noção de performance, tal como discutida até aqui, bem como a discussão de seu aspecto político. Para tanto, indiquei, com base no conceito de Coreopolítica de André Lepecki, o forte papel que ambos desempenham na prática artística de Mantero. Faz parte desse momento da exposição também algumas notas sobre a incorporação (*embodiment*) do movimento.

Na terceira parte do capítulo, o foco volta-se para as notas de dentro do processo de criação da autora, como performer em *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*. Procuro discutir a ideia de “fazer realmente por dentro”, como diria Ingold (2013), direção da tese que só pôde tomar forma devido à minha participação nesses trabalhos como performer, o que alterou minha posição no tabuleiro da pesquisa. Nesse sentido discuto a ideia de que os agenciamentos criativos passam pela percepção de que somos curadores de nós mesmos, bem como pela ideia de ‘copiar e colar’ coisas que guardamos em nossos arquivos pessoais. Nesse sentido é que trato de contextualizar e analisar o projeto artístico de Mantero em geral, bem como meu processo de criação como performer em *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*.

O quarto capítulo, *Keith A. Thompson: práticas da dança e a composição coreográfica*, aborda o aprofundamento do treinamento aberto e do *workshop* Laboratório Coreográfico, realizados em Berlim, no estúdio LaborGras. O treinamento aberto voltou-se mais para o aquecimento e o trabalho técnico da dança com enfoque nos princípios do movimento, como a fluidez, os padrões rítmicos, as mudanças de energia, sempre ligados às frases de movimento. Ao longo do *workshop*, buscamos desenvolver ideias e testá-las coreograficamente. Durante duas semanas trabalhamos de diferentes formas, cumprindo certas tarefas que nos eram propostas, o que abriu espaço também para uma discussão sobre o conceito de *score* e sua relação com o pensamento coreográfico. Afinal, Thompson, no contexto do laboratório, lidou com a noção de *score*, ou seja, uma ideia que busca afastar o encerramento de um repertório concebido como único, em favor de ações pensantes, capazes de convocar sempre o desejo, como se pulsações sensíveis guiassem as propostas artísticas.

Estivemos sempre sob a direção de Thompson, e muitas vezes dançando criações que partiam dele, não somente dos participantes, em uma dinâmica que embaralhava de uma forma ou de outra os limites entre o treino, o ensaio e a performance. Tornamo-nos, muitas vezes, mais colaboradores que estudantes. Algumas das perguntas geradoras do *workshop* foram: como produzir materiais poéticos? O que é dança contemporânea? Quais os elementos próprios de que a coreografia pode se valer? Para a presente pesquisa a questão sobre como agenciar os materiais e sobre qual seria o pensamento coreográfico contido nas práticas de criação pareceu estar imbricada nos próprios questionamentos trazidos pela prática de Thompson.

Esperamos com a tese, conforme coloca Robin Nelson (2013), ter conseguido conectar o campo da teoria, a partir de uma perspectiva *outsider*, com o campo da prática, por sua vez, *insider*, processo que se alimentou pelo contato entre seus polos recíprocos e foi feito ‘com’ pessoas, não ‘sobre’ elas. A partir da análise da prática desses três coreógrafos, encontra-se um caminho possível de ressonância para se pensar a relação entre a dança e o conceito ou a teoria, por meio de vários autores. Através da mediação do filósofo José Gil, mais precisamente da investigação que ele denominou ‘metafenomenologia’, estabelece-se um diálogo com os pensamentos de Gilles Deleuze, sua notável contribuição para as artes do corpo, sobretudo para a improvisação da dança (Gouvêa, 2012). Nos Estudos de Performance (*Performances Studies*), representados por Victor Turner e Richard Schechner, e da Performance Filosofia (*performance philosophy*), Bojana Cvejić e Bojana Kunst, foram encontradas ressonâncias com o trabalho prático e pedagógico aqui discutido; ressonâncias que além disso fundamentavam o espaço do estúdio e a concepção dos discursos somáticos como performáticos no contexto da dança.

“Como um estrangeiro que só vê o que sabe” (Molder, 2017), muita coisa pelo caminho da pesquisa (e fora dela) serviu de diálogo, sustentação, questionamento e inspiração para a presente tese. Alguns exemplos são as próprias conferências, assistidas em Lisboa, de Filomena Molder e José Gil, que aparecem devidamente referenciadas ao longo do trabalho. Assim, no diálogo com o campo filosófico, tentamos, como diz Ingold (2015, *e-book*), compreendê-lo “para fora de suas tradicionais torres acadêmicas”, podendo pensar “tanto para dentro, quanto com o próprio mundo do qual escreve”.

capítulo 1

1. Dançar é agenciar os possíveis do corpo: campo de questões da prática artística nas abordagens de Julyen Hamilton, Vera Mantero, Keith A. Thompson

1.1 *A dança contemporânea como prática qualificada*

Na apresentação da edição portuguesa de *A poética da dança contemporânea* de Laurence Louppe, Maria José Fazenda (2012) vai ao cerne da questão ao sublinhar a compreensão da dança contemporânea por meio de seu “pensamento e objetivo artístico, uma elaboração a partir do seu próprio exemplo, por vezes no centro exato das suas investigações” (p.30). Da mesma forma que Louppe nessa tese, nosso intuito aqui é compreender a dança “não somente a partir do conhecimento de suas manifestações, mas também a partir de suas práticas” (Fazenda, 2012, p.30).

Mark Franko (2005, p.48) em um debate sobre as teorias da Dança Moderna conclui que o entendimento entre a história e a teoria estaria ali onde *bodies, modernisms, and politics emerge in practice as dancing*. Com essa citação Franko lança luz sobre a relação da prática e da técnica da dança com o conhecimento. Para Melanie Bales (2008), quando pensamos sobre as práticas corporais e os treinamentos da dança que se pode encontrar nos Estados Unidos, notamos que são afetados pelas questões da coreografia, da história e da crítica. Questões que se propõem em cada um desses campos sob matizes distintos. Ora, nessa observação, está pressuposta a ideia de que discussões sobre a prática corporal e o treinamento têm um peso importante para se pensar o conhecimento corporal em movimento. Sendo a própria prática da dança um jeito de pensar.

Interrogar as práticas da dança no contexto da dança teatral ocidental é uma tendência que aparece durante o século XX com coreógrafos e bailarinos como Anna Halprin e Deborah Hay (Parviainen, 2003). A presente investigação debruça-se sobre práticas corporais “artesaniais” (Sennett, 2008; Ingold, 2000), “práticas qualificadas”¹ (Ingold, 2000, 2011, 2013) em um contexto pós-*Judson Dance Theater*², tendo como exemplo o trabalho de coreógrafos cosmopolitas, em particular, Julyen Hamilton, Vera Mantero, Keith A. Thompson; e em nível mais geral, uma série de outros, como os de Maya M. Carroll, Jeremy Nelson ou Britta Pudelko.

¹ Optei por traduzir a noção de *skill*, desenvolvido por Ingold, por “Prática qualificada” pelo fato do conceito se distanciar das expressões corrente em português como “habilidade”. Ver também Sautchuk (2015, p.122).

² Ver no Capítulo I, em especial 1. 3. 5.

No trabalho de campo, durante o *workshop* de composição instantânea conduzido por Maya M. Carroll (2015), movíamos nossas pernas e braços, ainda em aquecimento, em escalas pequenas e por gestos localizados em direção a uma perna e a outra, um braço e outro. Mesmo nesse mínimo gestual requerido, acabava-se por envolver a percepção do corpo todo e criar materiais de movimento. Carroll então interveio para que não tivéssemos medo de “editar” esse material, de poder “cortar” e ao mesmo tempo ser “gentil”. Um material que deveria ser sentido quando lento, rápido, no momento da aceleração, “quando os dedos estão ativos ou quando estão ásperos” (Carroll, 2015). Nessa situação, era notório que estávamos “fazendo artesanato” (*crafting*). Em sua oficina *Composition and Choreography* (2015), as questões que nortearam o trabalho eram da ordem dos materiais: como organizá-los, primeiramente no corpo, depois no espaço e por fim entre os participantes. Para Chrysa Parkinson (2010), o bailarino é um artesão por lidar com a produção de percepção; é o aspecto artesanal da prática que ele enxerga em coisas como: a maneira de se chegar à criação a partir de um determinado ponto, de se fazer um movimento em uníssono, de se fazer deslocamentos, a improvisação com o outro. Para o bailarino, o corpo é um material como o papel ou a madeira e é também “alimento”³ para a criação (Parkinson, 2010).

A princípio, associamos e identificamos como práticas corporais da dança conjuntos de exercícios que iam do aquecimento às sequências de movimento, formas de se iniciar processos de pensamento e estratégias de trabalho. Tais práticas contudo revelaram-se centrais para sustentar o próprio indivíduo e o trabalho criativo. Foi quando pode-se perceber que os treinamentos da dança contemporânea tratados aqui eram do gênero “artesanal”, (*craft*) e as habilidades trabalhadas, bem como os modos de aprendizados envolvidos, da ordem da “prática qualificada” (Ingold, 2011). Como veremos, a ideia de artesanato equipara-se à ideia de prática qualificada e, mais do que uma metáfora, a palavra artesanato (*craft*), quando traduzida por “ofício”, permite definir melhor a dança, pois são práticas que se constroem durante o curso de vida. Considera-se assim que a incorporação de conhecimentos e habilidades nesse contexto não se fazem imediatamente, mas por meio da prática constante (Sennett, 2008). O modo de trabalhar do bailarino, assim como o do artesão, estaria fundamentado na ideia de se construir uma “carreira”, de se ter um ofício cultivado ao longo da vida, resistindo à ideia de se ter

³ Com Carroll (2015), experienciamos um exercício que eu denominei *the feed exercise*. Em duplas, uma pessoa deveria se movimentar ou dançar pelo espaço, em algum momento deveria se colocar em pausa e aberta para receber ‘alimento’. O alimento consistia em receber um toque do parceiro na dupla, que estaria também engajado em observar seu parceiro. Quem recebe o toque pode decidir se deixará influenciar por ele ou não.

“empregos fragmentados” (Sennett, 2008, p.34). Nas palavras da pesquisadora Jaana Parviainen (2015, p.21) *the dancer's bodily knowledge is a path, developed and formed gradually during his or her career*.

Os trabalhos em questão, analisados, falam de uma dança contemporânea cujo fazer, a formação de corpo-realidades e o conhecimento se dão, portanto, pelo processo mesmo de uma aprendizagem lenta e pela construção de caminhos, pois “tempo e aprendizado sempre estiveram juntos” (Grainer, 2015, p.159). Como o artesão de Richard Sennett, o bailarino contemporâneo também está ou é vulnerável, por consequência dessa longa formação. Para André Lepecki, seria constitutiva da dança a precarização da própria vida do bailarino. Afinal, as forças com as quais ele é obrigado a lutar vão desde um nível físico, relativo às necessidades físicas que a dança implica, até o fato de a dança ocupar sempre um lugar subalterno na economia geral das artes (Lepecki, 2012, p.15).

As práticas da dança estudadas revelaram “linhas” (Ingold, 2015) dinâmicas, abertas e “entrelaçadas” como uma “malha” (Ingold). A “malha” (*meshwork*) é conceituada por Ingold como “caminhos pelos quais uma forma é gerada, onde quer que nos levem”⁴ (2012, p.27). Os caminhos e trajetórias “são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (Ingold, 2012, p. 27). O conhecimento da dança provém do movimento, das experiências e do deslocamento, de modo que os lugares estão ligados ao ato do movimento⁵. Dessa forma, o conhecimento é incorporado e gerado no processo das práticas desse caminhar, um caminhar que segue trilhas, dentro de uma malha. Na concepção de Ingold (2015a), o bailarino é como o carpinteiro, o caminhante ou o “profissional de risco”⁶: é aquele que se “desloca de um lugar a outro, sustentando-se tanto perceptivelmente quanto materialmente através de um envolvimento contínuo com o campo da prática (...) que se abre ao longo de seu caminho” (*e-book*). Trata-se, segundo Ingold (2015b, p.27) “de uma mente imanente ao próprio movimento”, pois o caminhar exige “prestar atenção” onde pisamos, acompanhado do ouvir e do sentir (*ibidem*), e

⁴ Convém notar também que o termo “malha” viria como um empréstimo do trabalho de Henri Lefebvre (Fontgaland, 2017). Disponível em <http://ea.fflch.usp.br/lista-de-verbetes?q=node/80>. Consultado em 20 de novembro de 2017.

⁵ Com o conceito de “malha” Ingold realiza a crítica à Teoria Ator-Rede de Bruno Latour pois a ideia de rede, na qual pontos são ligados, faz “a distinção entre os seres e suas relações”, ao passo que “tratar as relações como trilhas”, como faz Ingold, “é afirmar que os seres são as suas próprias relações” (Fontgaland, 2017). Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/lista-de-verbetes?q=node/80>. Consultado em 20 de novembro de 2017.

⁶ De acordo com Tim Ingold (2015, *e-book*), um “trabalho de risco”, é aquele que “a qualidade do resultado depende, a todo momento, do cuidado e do juízo com que a tarefa prossegue”. O termo é de David Pye (1968, pp.4-5).

pressupõe também o engajamento de todos os sentidos, sem hierarquias. Sua compreensão de como o conhecimento é transmitido tem relações com a ideia de que o conhecimento “cresce” no próprio caminho⁷. Dessa forma, o conhecimento é incorporado e gerado no processo das práticas desse caminhar, um caminhar que segue trilhas, como vimos acima, dentro de uma malha.

Ao pensar nos “caminhos através dos quais a forma é gerada” ou nas “malhas de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (2015, p.27), Ingold inspira-se nos conceitos de Deleuze e Guattari e os coaduna com seus próprios. Assim, o foco de Ingold está também em seguir os fluxos e transformações de materiais, sua pista é seguir as “linhas de fuga” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 344 *apud* Ingold, 2013, p. 317), as forças e fluxos dos materiais que envolvem um processo de “itinerância” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 410). Isto é, um movimento “sempre em frente”, assim como faz o “andarilho” (Ingold, *e-book*), “aquele que viaja pelos pés” (Houaiss & Villar, 2001), estabelecendo portanto uma relação entre materiais e força. Ingold (2012, p.26) destaca assim a “primazia dos processos de formação em vez do produto final, e dos fluxos e transformações dos materiais em vez dos estados da matéria”.

Outra similitude entre o bailarino e o artesão, de que fala Sennett (2008), é a noção de que seu ofício não estaria reduzido ao chamado trabalho manual, mas teria correlações tanto com o trabalho do médico quanto com o trabalho do artista. Para Sennett, o desenvolvimento de uma habilidade inicia-se pelo corpo. Há um conhecimento que se ganha por meio do toque e do movimento. Sua consideração é que o pensar e o sentir estão contidos no processo do fazer e do criar. Isto é, se dão em conexão entre o pensar e o agir:

O artesão explora essas dimensões de habilidade, compromisso e julgamento de uma maneira particular. Ele se concentra na conexão íntima entre mão e cabeça. Todo bom artesão conduz um diálogo entre práticas concretas e pensamento; esse diálogo evolui para hábitos de subsistência, e esses hábitos estabelecem um ritmo entre a resolução de problemas e a descoberta de problemas⁸ (Sennett, 2008, p.9).

Para Sennett (2008, p.228) o artesanato não seria apenas uma questão de habilidade, mas uma questão de “experiência” que se ganha com o fazer – questão cara à dança –, bem como a negação da técnica como uma atividade mecânica. O que é interessante notar é que para ele o artesanato não seria apenas algo referente à habilidade,

⁷ “In their movement along a way of life”, seria o modo como as pessoas “grow into knowledge” (Ingold, 2013, p.306).

⁸ *The Craftsman explores these dimensions of skill, commitment, and judgment in a particular way. It focuses on the intimate connection between hand and head. Every good craftsman conducts a dialogue between concrete practices and thinking; this dialogue evolves into sustaining habits, and these habits establish a rhythm between problem solving and problem finding.*

mas também fruto do impulso “motivacional durador”, de modo que seria próprio à “condição humana”⁹ carregar um potencial inerente para se fazer “um bom trabalho”. Por isso ele também define o engajamento como parte desse processo, tentando assim desfazer as dicotomias entre arte e artesanato, cabeça e mão, ciência e técnica, e indo ao encontro do que pretende este trabalho: contribuir com o debate tão famigerado sobre as relações entre a mente e o corpo, sob o viés das práticas da dança.

Para Ingold (2013a, 2013b), de modo semelhante a Sennett (2008), a relação entre o pensar e o agir do artesão dar-se-ia em relação aos sentidos, o que nesse caso recebe o nome de consciência sensória (Ingold, 2013b)¹⁰. Ela aconteceria também em diálogo, e engajada com os materiais, aberta ao experimento enquanto algo oposto ao cálculo da engenharia ou às hipóteses e aos fatos da ciência, isto é, algo oposto ao “fazer por meio do pensar”, modo de ação em que o fazer é uma projeção de um pensamento ou conceito pronto (Ingold, 2013b). Em vez disso, o artesão “pensa por meio do fazer”, “o fazer” está assim em “correspondência” com a vida, portanto, imerso na correnteza de suas linhas, ligado à fluência de seus materiais. O que é caro a Ingold (2015b) é a questão de como pode ser possível conhecer, já que o mundo está sempre a nos escorrer.

Outro aspecto importante na caracterização da prática qualificada corresponde ao sentido do “fazer” desenvolvido por Ingold. O fazer da prática qualificada, como vimos acima, opõe-se ao modelo científico. Ingold (2012, p.26) contrapõe-se portanto ao chamado modelo “hilemórfico”, termo aristotélico que define que a criação é constituída pela junção da “forma (*morphé*) com a matéria (*hyle*)”. Em vez disso, Ingold fundamenta seus conceitos na concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari de que “onde há vida, a relação essencial” se estabeleceria entre “*materiais e forças* e não entre matéria e forma, substância e atributo” (Ingold, 2012, p.26, ênfases do autor). A forma, assim, surge através do movimento e das propriedades sempre dinâmicas dos materiais. Ao falar dos materiais como a argila ou da madeira das árvores, Ingold e Hallam (2014, p.2) chamam atenção para o entrelaçamento que há entre o “fazer” e o “crescer”, tentando com isso caracterizar a atividade do artesão de “trazer coisas para a vida”. A ideia do conhecimento está nessa

⁹ *Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake* (Sennett, 2008, p.9). No prólogo, Sennett enfatiza que essa seria uma contra-definição da concepção de condição humana de Hannah Arendt.

¹⁰ Notas retiradas da conferência de Tim Ingold (2013b) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo%5C>. Consultado em 21 de dezembro 21 de 2015. Informação verbal.

noção de “crescer” também, pois seguir um caminho *in their movement along a way of life* seria o modo como as pessoas *grow into knowledge*¹¹ (Ingold, 2013, p.306).

Ingold (2013, p.301), em sua forma processual de pensar a vida, discute as relações do fazer com a criatividade, com a improvisação e com a repetição. Para ele a criatividade estaria mais ligada à improvisação do que à inovação. Assim como o barqueiro que se lança na correnteza, a criação da dança, nos vários processos pelos quais se desenrola, não tem garantias de como tudo vai acabar, pois trata-se de uma concepção de improviso que se alinha ao não-saber, ao sentir e ao seguir dos fluxos e transformações. Segundo essa perspectiva, pode haver originalidade mesmo no processo de copiar. Assim como no exemplo do aprendizado da caligrafia chinesa dado por Ingold (2013), em que há originalidade e improviso mesmo quando seguimos por “caminhos já rastreados” (*ibidem*, p.307), outros exemplos poderiam ser buscados na dança. Em um treinamento como o de Keith Thompson, no qual temos frases de movimento ou combinações criadas por Trisha Brown, o processo de cópia distancia-se da ideia de simplesmente “replicar uma forma pré-existente” (Ingold, 2013, p.308), pois o trabalho envolve observação e imitação, repetições que levam ao sentir. Parafraseando Ingold (2013, p.308), o praticante ao sentir o que está fazendo sabe da exigência de uma correção contínua de suas tarefas, em resposta a um monitoramento perceptivo, à medida que ela se desenvolve (Ingold, 2013, p.308).

1.1.1 Técnica

Na dança contemporânea como prática qualificada temos a técnica como algo que proporciona *movement experiences, body images, and conceptions of body, self, and motion with far-reaching implications*¹² (Novack, 1990, p. 50).

Para Sennett (2008, p.279) o desenvolvimento de habilidades depende de como a repetição é organizada, constrói-se “movendo-se de forma irregular, e às vezes, tomando desvios”. O autor considera que todas as habilidades iniciam como práticas corporais. A técnica se desenvolveria por meio da imaginação e por uma dialética entre a maneira correta de fazer algo e a vontade de experimentar através do erro. “O uso de ferramentas imperfeitas ou incompletas desenha a imaginação no desenvolvimento de habilidades para

¹¹ Trad.: “é ao seguirem este caminho – em seu movimento ao longo de um modo de vida – que as pessoas crescem em conhecimento”.

¹² Maria José Fazenda (2012, p.60) com o mesmo intuito de ressaltar a importância das técnicas da dança, utiliza-se dessa mesma passagem de Novack traduzindo-a para “as técnicas da dança proporcionam experiências de movimento, imagens e concepções do corpo, do *self* e do movimento, com implicações de grande alcance”.

reparar e improvisar”¹³ (Sennett, 2008, p.10). As ferramentas, por sua vez, organizam a experiência imaginativa e, como as mãos, adquirem conhecimento por meio do toque e do movimento:

a mão precisa ser sensibilizada na ponta do dedo, permitindo-lhe raciocinar sobre o toque. Uma vez que isso seja alcançado, os problemas de coordenação podem ser abordados. A integração de mão, pulso e antebraço ensina lições de força mínima. Uma vez que estas são aprendidas, a mão pode trabalhar com os olhos para olhar fisicamente, antecipar e manter a concentração¹⁴.

Ingold (2001) observa como arte e tecnologia para os romanos e gregos antigos tinham o mesmo significado, isto é, eram práticas qualificadas habilidosas. Esse sentido já está contido na palavra arte – *ars* ou *artem*, derivados do Latim – e na palavra que originou tecnologia – *tekhné*, do Grego Clássico. Arte e *tekhné* teriam assim etimologicamente um mesmo significado associado ao trabalho do artesão. No entanto, o que se assiste ao longo do tempo é a separação, não só entre arte e tecnologia, mas também entre artesanato e arte. O artesanato foi rebaixado ao “meramente técnico” ou à “execução mecânica de operações pré-determinadas”, e a arte teria sido “elevada”, passando a se situar em um lugar de experimentação, de criatividade e de imaginação (Ingold, 2001, p.18).

O conceito de técnica, na dança em particular, associa-se certamente ao “meramente técnico” – isto é, a esses aspectos reservados ao artesanato após sua separação da arte, que terminou por reduzi-los aos sistemas codificados, ao mecânico, à repetição, aos processos ligados sempre ao trabalho manual, que não enfatizam a construção da obra de arte (Fortin, 1993). A técnica estaria portanto em oposição ao pensamento, à mente, à criatividade, à liberdade, à produção de novidade, ao espontâneo (Ingold, 2001, p.18). Tudo se passa como na anedota¹⁵ de Ingold (2001, pp.17-18): o pianista pode até ter uma técnica perfeita, mas pelo fato de não ter “alma” ou “inteligência” sua performance estaria fadada a converter-se em algo “artificial”, “sem valor” e “raso”. De modo geral, esses aspectos da mera técnica ou do virtuose parecem caracterizar aquilo que Ben Spatz (2015, p.57) identificou como “tropa de excesso”. O tropo de excesso indica uma perspectiva romântica contra a técnica, de modo que o valor

¹³ Trad. minha de: *The use of imperfect or incomplete tools draws on the imagination in developing the skills to repair and to improvise.*

¹⁴ Trad.: minha de: *the hand needs to be sensitized at the fingertip, enabling it to reason about touch. Once this is achieved, problems of coordination can be addressed. Integration of hand, wrist, and forearm then teaches lessons of minimum force. Once these are learned, the hand can work with the eye to look ahead physically, to anticipate and so to sustain concentration.* (Sennett, 2008, p.238).

¹⁵ Ingold (2001, pp.17-18) cita uma passagem em que o condutor inglês Sir Charles Grove diz: *a player may be perfect in technique and yet have neither soul or intelligence.*

de uma prática criativa seria sempre medido quando se subtraísse sua parte técnica, restando da operação um resíduo, equivalente à “alma” do pianista.

O que se pretende ao examinar o conceito de técnica é poder fugir desse “tropo de excesso”. Para Richard Sennett (2008) a técnica também não é uma atividade mecânica, pois ela depende de como o elemento da repetição é organizado. Ele considera que na relação entre a técnica e a imaginação, a imaginação é responsável pelo entendimento e a apreensão da técnica. Ao seguirem nesse sentido, Sennett (2008) e também Ingold (2015) chegam à proposta de que uma possível reabilitação desses fenômenos estaria no retorno à conotação antiga de *ars* e *tekhne* como prática qualificada.

Outro aspecto importante da prática qualificada seria, para Tim Ingold (2001), a sua não-redução às técnicas do corpo. A ideia de que a técnica não depende do uso de ferramentas advém do trabalho clássico realizado por Marcel Mauss (2003, p.407), destaca Ingold. Para os bailarinos e pesquisadores da dança, esse trabalho de Marcel Mauss tornou-se uma grande referência, pois explicitou o uso do próprio corpo como um instrumento. Como observa Lévi-Strauss (2003), Mauss, com as técnicas do corpo, vai abrir um novo território para as pesquisas etnológicas. Foi ele o primeiro a conceituar técnica como técnicas do corpo, reconhecendo sua pluralidade e identificando-a como algo imposto ao indivíduo pelas sociedades ligadas ao treinamento, ao aprendizado e ao hábito (Mauss, 2003). Para Mauss, em cada sociedade teríamos diferentes técnicas sendo impostas aos indivíduos, do nascimento à morte: técnicas da infância, técnicas da adolescência, técnicas da idade adulta, técnicas do movimento etc. Em sua definição, as técnicas corporais seriam “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 2003, p.401). Por isso, “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar em instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (Mauss, 2003, p.407).

Ingold (2001), ao considerar o corpo “ativamente engajado”, discorda de certo reducionismo de Mauss, que tenderia a compreender, tal como na citação acima, o corpo e a técnica como um “objeto natural, “físico”, algo equiparado ao mecânico¹⁶. Em contrapartida, propõe que *to understand the true nature of skill we must (...) restore the human organism to the original context of its active engagement with the constituents of its*

¹⁶ É dessa forma também que autores que trabalham com o conceito de corpo-realidade consideram os estudos do corpo, não como um dado natural, mas em sua “categoria tangível e substancial da experiência cultural”. (Foster, *op.cit.*, *ibidem*, p.xi).

surroundings. Sob esse aspecto, a prática qualificada seria *a property not of individual human body as a biophysical entity, a thing-in-itself, but a property of the total field of relations constituted by the presence of the organism-person, indissolubly body and mind, in a richly structured environment* (Ingold, 2001, p.21). Nesse ponto, a prática qualificada se define pelo não, é a “não propriedade ou qualidade do indivíduo enquanto entidade biofísica, uma capacidade ou competência adquirida ou produzida, mas o resultado do campo total de relações constituída pelo organismo-pessoa, o que implica ambiente, outras pessoas, coisas, animais, etc” (Sautchuk, 2015, p. 123).

Para Ingold (2015), ligada a todos esses pontos estaria a questão da transmissão de conhecimento por histórias cujos significados “não vêm prontos do passado, incorporados em uma tradição estática, fechada” (*e-book*). A transmissão dos conhecimentos de uma geração a outra não se daria assim “por um *corpus* de representações, ou informações em estrito senso” (Ingold, 2001, p.21). No que tange à observação e à imitação, fatores importantes do aprendizado, conforme já havia anunciado Mauss, ambos são vistos por Ingold como partes de um todo, que não podem ser concebidos em isolamento. A observação, assim, está em intrínseca e ativa relação com os engajamentos do sujeito, com sua percepção e portanto com seu entorno. De modo semelhante, a imitação estaria na “coordenação íntima do movimento da atenção do principiante aos outros, com seu próprio movimento corporal no mundo (Ingold, 2001, p. 21)”¹⁷.

1.1.2 Percepção

Quando no campo da dança falamos em ‘escuta’, ‘atenção’, ‘consciência do corpo’, ‘afinação’, ‘sensação’, ‘imaginação’, ‘cinestesia’, o que queremos dizer? Pertencem ao campo da percepção e do somático e são contudo componentes da arte (Santos, 2016). No treinamento ou na criação lidamos com as imagens no tempo, somente às vezes criamos sentidos; escutamos o espaço, ouvimos com os olhos, tornamos ferramenta a imaginação ou a escuta. Trata-se de práticas qualificadas que colocam ou “recolocam a percepção em movimento” (Godard, 2006b, p.75). O trabalho com a percepção redesenha relações com o espaço, com o corpo, com o gesto, com o outro, obriga a um trabalho multissensorial como propôs Ingold (2000). Para o bailarino o trabalho fundamental é afinar, ou em alguns

¹⁷ Trad. minha de: *the key to imitation lies in the intimate coordination of the movement of the novice's attention to others with his own bodily movement in the world.*

casos, “reconquistar” essa multissensorialidade, o que Godard chamou de plurissensorialidade, capacidade inata dos recém nascidos, “em que não há separação entre os modos sensoriais e as informações não se transferem automaticamente de um ao outro” (Godard, 2006b, p.76). Mais do que habilidades atléticas e desenvolvimento de músculos, que seriam consequências do treinamento, a presente tese trata da análise de trabalhos para um corpo pensante e sensível (Suquet, 2008).

No trabalho da dança, o papel da percepção é procurar fazer com que os sentidos não sejam enumerados, segmentados, reificado¹⁸. Adotando-o aqui também, seguiremos por uma abordagem que chamarei de mais heterodoxa, em detrimento de outra que chamarei de mais ortodoxa, também conhecida como representacionista ou baseada em “premissas cartesianas”¹⁹ (Ingold, 2015). O ponto de partida dessa percepção, a que tencionamos nos opor, está na imagem retinal e no significado que adquire na mente do percebedor (Gibson, 1977). Ingold (2008, pp.43-44) resume essa visão como uma teoria cuja percepção inicia-se pelo “material bruto” da sensação corporal para construir uma imagem interna de como é o mundo “lá fora”, com base em modelos ou esquemas recebidos por sua educação em uma “tradição particular”. Dessa forma, a teoria vai depender da divisão da percepção física, relacionada ao “registro de sensações pelo corpo e pelo cérebro”, bem como da percepção cultural, relacionada à “construção de representações na mente”.

Exemplos de uma visão mais heterodoxa podem ser desenvolvidos a partir das contribuições do psicólogo James Gibson²⁰.

Gibson, por mais que tenha um trabalho com grande ênfase na percepção visual, foi responsável por uma abordagem em que a “percepção concerne fundamentalmente ao movimento” (Ingold, 2015, *e-book*); assim, percepção e ação estariam intimamente ligadas. Gibson contribuiu também para a não-separação entre o ambiente e o agente perceptor; assim, para ele, a percepção não é uma atividade da mente, “a partir daquilo que os sentidos lhe oferecem, mas de todo o organismo em seu cenário ambiental” (Ingold,

¹⁸ Ver Ingold (2011b).

¹⁹ Há contudo um adendo. Ingold (2008) mostra que para Descarte tanto a percepção tátil como a visual vão depender do movimento.

²⁰ J.J Gibson considerou que os sentidos são sistemas perceptuais, e não registros de experiência especificamente relacionados a estímulos” (c.f Ingold, 2008, p.19).

2008, p.17). Outra consideração de sua teoria sobre o ambiente é que este seria constituído por *affordance*²¹:

Gibson insistiu que a percepção é a realização, não de uma mente em um corpo, mas do organismo inteiro enquanto percorre o seu ambiente, e que o que ele percebe não são as coisas como tais, mas o que elas oferecem para a prossecução da sua atividade corrente. É no processo mesmo de atender e responder a esses ‘oferecimentos’, no curso de seus envolvimento com eles, que os praticantes qualificados – humanos ou não-humanos – os conhece. O sentido, para Gibson, é extraído destes envoltimentos produtivos (Ingold, 2015, e-book).

Em suma, a percepção para Gibson é “uma questão de descobrir significados no próprio processo de uso de um objeto” (Ingold, *e-book*). Na concepção de Gibson (1979) os *affordances* são possibilidades de ação que o ambiente pode oferecer ao animal (humano ou não-humano). De modo resumido, para Ingold seriam “potenciais inerentes ao objeto” (*e-book*). O conceito de *affordance* vai ser mobilizado de maneira mais direta no trabalho de Composição Instantânea de Hamilton por potencializar a interação do sujeito com o ambiente, e também vai aparecer em várias discussões do campo da arte como no trabalho de João Fiadeiro e Fernanda Eugenio (2012)²². Em Mantero e Thompson essa relação pode ser vista no trabalho com os objetos.

Para Ingold (2001, 2006, 2013a, 2013b, 2011), a prática qualificada teria como elemento central a coordenação entre movimento e percepção. A compreensão de habilidade (*skill*) pela ligação entre movimento e corpo, como vimos acima, também se aproxima da perspectiva de Sennett. Ingold parece adotar contudo uma perspectiva mais ecológica, na medida em que considera a ligação entre a percepção e ação, sensível as condições ambientais (Ingold, 2006). No manejo do artesão em cortar uma prancha de madeira, por exemplo, o que se observa são oscilações entre destreza e controle, que se dão por esse tipo de atenção. Por meio da percepção, o praticante “afina” seu próprio gesto e ritmo com os múltiplos ritmos do ambiente (Ingold, 2006, pp.76-77). Na prática qualificada haveria portanto o que chamou de sinergia entre o artesão, suas ferramentas, seus materiais e o meio ambiente. Desse modo, o corpo não é subserviente à mente, e nem tampouco as ferramentas são usadas, mas sim ‘postas em uso’. Na dança, mas também em outras práticas, essa qualificação aconteceria porque está ligada ao trabalho

²¹ Traduzido por Ingold em 2015 para o Português em *Estar Vivo* como ‘oferecimentos’.

²² Para Fiadeiro e Eugenio (2012, p.65) o conceito relaciona-se com ‘tornar visíveis’ as propriedades e as possibilidades das coisas, sobretudo para um convite que nos faça perguntar sobre “o que isto tem?” no lugar de “o que é que isto é” e ao ‘encaixe relacional contingente’, isto é: “um esforço por retroceder do que é evidente (o evidente) e abrir intervalo para que se traga à superfície aquilo que o evidente obscurece (ou “obvia”)”.

multissensorial. Nos casos aqui estudados, encontramos características da prática qualificada, como a destreza e o controle, mais do que a virtuosidade enquanto “movimento ou passo técnico difícil” (Ehrenberg, 2015, p.53) bem como a “exatidão de uma ação pré-planejada” (Ingold, 2006, 2015).

Da compreensão de percepção de Ingold o que parece importante reter é a não-hierarquia entre os sentidos, de modo que “a visão, a audição e o resto são aspectos da ação – formas de se avançar atentamente no mundo, não filtros para a conversão de estímulos físicos externos em representações mentais internas”²³ (Ingold 2011b, p.325) Salienta-se portanto a relação que os sentidos têm entre si e seus engajamentos com o mundo. Na prática qualificada o trabalho perceptivo mantém-se sempre responsivo a todas as perturbações do ambiente. Na concepção de Ingold (2015) pensamento e corpo se derramam sobre o mundo, são coisas vazadas. Como correntes de pensamento que se entrelaçam, a mente não estaria confinada ao crânio, da mesma forma que os fluxos materiais da vida corpórea não estariam confinados ao corpo.

Alva Noë (2004, p.106), filósofo da mente, seria outro exemplo de uma visão mais heterodoxa da percepção. Para ele todos os objetos seriam *affordances*, de modo que poder experimentar seus atributos seria “agarrar seus contornos sensório-motores”, experimentando os objetos como “determinadas possibilidades de e para o movimento” (Santos, 2017, p.67). Do ponto de vista enativo (*enactive*)²⁴, segundo Alva Noë (2004, p.106), a percepção deve ser compreendida também em sua relação com o movimento, sendo assim uma forma de agir: “o que percebemos é determinado pelo que fazemos (ou pelo que nós sabemos como fazer); é determinado pelo que estamos prontos para fazer (...) nós atuamos (*enact*) nossa experiência perceptiva; nós encenamos”. De modo que a cor, o tamanho ou a forma, ou seja os estímulos que se dão no “nosso encontro com o mundo”, vão variar conforme nos movemos.

²³ Trad. minha de: *vision, hearing and the rest are aspects of action – ways of attentively going forth in the world; they are not filters in the conversion of external physical stimuli into internal mental representations.*

²⁴ Convém notar que Alva Noë (2004) parte do conceito de Enação, nome dado pelos filósofos Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1997). Noë, mantém por sua vez o mesmo nome, Enação, pelo fato de seu conceito partilhar de certo parentesco com o conceito de Enação de Varela, Thompson e Rosch. Enação para esses autores é um neologismo derivado do Inglês *enact*, que seria ‘representar’, no sentido de representar um papel, atuar. Contudo, o termo enação adotado por Varela, Thompson e Rosch (1997, p.176) ganha um sentido de “trazer para fora”, um conhecimento que se faz emergir, de modo que a percepção direciona a ação. Além disso, na Enação segundo Noë (2004), a percepção não guia a ação, ou seja, percepção e ação dissociam-se.

1.1.2.1 Cinestesia

A percepção via cinestesia é para os bailarinos um elemento essencial que compõe a maioria de suas práticas. Annie Suquet (2008) reconhece a importância que teve a Dança Moderna ao mergulhar o corpo em novas experiências, isto é, em um “laboratório de percepções”. A exploração da propriocepção culminou na exploração de práticas de improvisação que segundo ela guiaram a experiência da dança contemporânea.

Definidos resumidamente como a “habilidade de sentir o corpo em movimento no espaço” (Batson, 2009, p.35), os sentidos de propriocepção²⁵ ou de cinestesia, frequentemente são usados de modo intercambiável (Potter, 2008). Para Maxine Sheets-Johnstone (2009), contudo, a propriocepção seria um termo mais amplo que englobaria o conceito de cinestesia. Ao procurar pela etnologia da palavra *kinesthesia*, Sheets-Johnstone a encontra denotando primeiro o seu sentido de experiência, ligado à “consciência do movimento” (*awareness of movement*). Para ela a cinestesia aconteceria não só na *awareness* do movimento, mas na consciência da “dinâmica de um ‘fluxo cinético qualitativamente sentido’”. E esse fluxo pode ser sentido como: “suave, expansivo, abrupto, atenuado, irregular, linear, curvo, constrangido, lento e assim por diante, incluindo todas as combinações possíveis à medida que o fluxo se desdobra”²⁶. É sob essa perspectiva que Ingold compreende a forma ‘sentida’, quando fala dos modos engajados de se aprender por observação, imitação e a improvisação. A cinestesia seria portanto uma questão de dinâmicas e não de sensações (Sheets-Johnstone, 2009). As sensações são para Sheets-Johnstone algo temporário, pontual, como uma coceira, uma dor ou um arrepio (Sheets-Johnstone, 2009).

Por fim o pesquisador e dançarino Hubert Godard (2006b, p.77), traduz a compreensão da propriocepção para ‘sentimento de si’, isto é, para algo que funcione como uma sensibilidade particular na qual os outros sentidos se apoiam. Partindo do que chama

²⁵ O conceito de propriocepção foi criado por um dos fundadores da neurofisiologia, Charles Scott Sherrington. Ele buscou-se reunir o “conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que recebe hoje o nome de ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’” (Suquet, 2008, pp.515-516). Para Foster o significado do termo cinestesia: *has been expanded, abandoned, and revised several times over the course of the twentieth century. At the beginning of the twentieth century, kinesthesia was largely replaced in neurological investigations by the concept of proprioception, naming a more focused system of spinal-level neural arcs that continually adjust for the body’s changing relationship to gravity. At mid-century it was revived by perceptual psychologist James J. Gibson, who envisioned kinesthesia as a perceptual system that synthesized information about joint positioning, muscular exertion, and orientation within space and with respect to gravity. Gibson further posited that kinesthesia assisted in integrating sensory information from all other systems. More recently it has been taken up in the work of neurobiologists exploring how the brain senses bodily movement* (Foster, 2011, p. 37-38). Para um aprofundamento da genealogia dos conceitos empatia e cinestesia ver Foster (2011).

²⁶ *The flow may be felt as smooth, expansive, abrupt, attenuated, jagged, linear, curved, constricted, slow, and so on, including any and all possible combinations as the flow unfolds* (Sheets-Johnstone, 2009, p.218).

de significado habitual da propriocepção como “conhecimento dos movimentos do próprio corpo no contexto”, Godard afirma que a sensibilidade refere-se ao contexto e dele não pode ser separada, pois corpo e espaço não são entidades separadas (Godard, 2006a). Um de seus exemplos é “o jogo do ouvido interno que nos informa acerca da nossa relação com a gravidade” (Godard, 2006b, p.77).

Godard (2006b) atribuiu para cada sentido duas modalidades, uma que seria objetiva e outra subjetiva. Tomando como exemplo o olhar, a modalidade objetivante estaria ligada ao olhar que se engessa em interpretações, o olhar codificado, da nomenclatura científica, o olhar cortical. Nas palavras de Godard (2006b, p.73) esse olhar acontece quando o próprio olhar “não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo”. Já o sentido subjetivante, ao contrário, seria um olhar que não é carregado de sentido, que não se atém a qualquer filtro para ler o mundo, e estaria relacionado ao olhar subcortical. Jean-Luc Nancy (2007, p.5) parece se aproximar de Godard quando considera que cada registro sensorial carrega consigo estados de tensão, atenção e ansiedade; assim ao meu ver localiza a dupla modalidade de cada sentido de que fala Godard, sendo o primeiro mais objetivante e o segundo mais subjetivante: olhar (*seeing*) e ver (*looking*), cheirar (*smelling*) e inalar (*sniffing*), degustar (*tasting*) e saborear (*savoring*). Nancy faz lembrar contudo que o par ouvir (*hearing*) e escutar (*listening*), comparado aos demais, teria uma relação especial com o intelecto, quando aproxima ouvir (*to hear*) de entender algum sentido, como ouvir uma sirene ou um pássaro, enquanto que escutar (*to listen*) seria a possibilidade de ir além de um possível significado, além do som, isto é, acessar algo que não está imediatamente acessível (Nancy, 2007, p.6). O bailarino portanto não apenas ouve, ele escuta; como frisou José Gil, o bailarino não convoca apenas o olhar, ele de fato se “vê” dançar, mas ele também se “ouve” (no sentido da escuta, feito na distinção acima) e, mais profundamente, ele se “sente dançar” (2005, p.51).

Godard tem como objeto de análise o trabalho de Lygia Clark, que, como o próprio Godard observa, partilha muitas das práticas da dança contemporânea, e vice-versa, sendo central a “recolocação da percepção em movimento” (Godard, 2006b, p.75). Como em Lygia Clark, as práticas da dança contemporânea aqui estudadas também dirigem seus alicerces para o olhar cego, ou o tato que não se objetifica, a voz cujos vibratos se sente quando se fala, o imaginário em movimento. Ratificamos assim com Godard, Gil, Ingold e Nancy a importância da questão do lugar dos sentidos e do movimento duplo que ocorre entre um polo que objetifica e outro que subjetifica, pois “essa espécie de ida e vinda

perpétua permite abrir novos sentidos, novas interpretações, novos olhares” (Godard, 2006b, p.75). Para Clark foi a mudança na percepção que fez e faz da arte um campo inventivo, livre de uma visão fechada sobre o objeto de arte (Godard, 2006b).

1.1.2.2 *Consciência do corpo*

Na presente tese o sentido dado acima, do movimento duplo que ocorre entre um polo que objetifica e outro que subjetifica, se mistura com o conceito de *body awareness*, isto é, a “consciência do corpo” tal como o traduziu José Gil (2005, p.128). Para José Gil (2004, p.2) a consciência deve ser considerada como um elemento paradoxal, pois “se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as possibilidades de o falhar” (Gil, 2005, p.127). De outra maneira, esse paradoxo se exprime, no caso do bailarino, na possibilidade de manter uma enorme vigilância de seus movimentos sem contudo incorrer em uma vigilância “superegóica”, tentando transformá-los em “movimentos perfeitos” (p.128). A consciência do corpo não se constitui como “consciência de” algo como um objeto que surge diante do sujeito e que se percepção, ou de um órgão “quando se faz sentir na dor ou no prazer; nem, mais geralmente, a consciência das “localizações das sensações”” (Gil, 2004, p.1). A consciência do corpo para Gil (2004, 2005), como uma “espécie de avesso da intencionalidade” (Gil, 2004), se constitui no fato de o corpo impregnar a consciência de “instâncias de recepção de forças do mundo”, de “devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (2004, p.2). A consciência então “capta”, se “contagia”, “desposa”, nas palavras de Gil, as formas e forças do objeto em questão, fazendo-as suas.

O trabalho da dança é um trabalho permeado pela percepção, joga e embaralha sensações corporais, transforma o olhar. Trata-se de dissolver-se no coletivo, como pressupunha Clark, mas não no sentido terapêutico de regressão, como defende Godard (2006b), e sim no sentido de esvaziar todos os sentidos chegando ao “vazio pleno”²⁷.

²⁷ Vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim, mais uma vez, não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado pleno de a priori sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar (...) (Godard, 2006b, p. 77). (...) essa visão de vazio e de pleno nos liga ao intrassensorial, é a capacidade de ir além da percepção, isto é, de alcançar uma zona de silêncio que teria parentesco com um vazio. E esse vazio é o meu trampolim. É porque eu sou capaz de fazer essa separação, de ir rumo ao vazio, que vou poder criar a dinâmica do pleno. Em suma, trata-se de encher de vazio. (...). É um pouco o que faz o dançarino quando ele se aquece, tira a pele que está sobre ele, ao infinito, para poder chegar a um estado da dança que vai permitir-lhe ficar novo outra vez – no entanto sem esquecimento, sem fazer tabula rasa do passado (....) (Godard, 2006b, p.77). Conceito que será retomado mais adiante. Ver cap. 3.

1.1.3 *Habitus*

Por meio do conceito de *habitus*, Ingold (2000, p.167) observa em Pierre Bourdieu uma tentativa de demolir dicotomias como as apresentadas por Sennett (2008), tais quais: arte e artesanato, cabeça e mão, ciência e técnica, e ainda outras mais, como mente e natureza, sujeito e objeto, intelecto e sensação.

Em Bourdieu (1983) a noção de prática é central, sendo o *habitus* seu produtor. A noção de *habitus* se diferencia da noção de hábito ou rotina, conforme define o dicionário. *Habitus* para Bourdieu integra um princípio corpóreo, essencialmente físico, e estaria sendo incorporado pelos atores em seus processos de socialização, ou seja, conforme suas inserções sociais. Na concepção de Bourdieu, portanto, “todo ator social desenvolve sua prática no interior de um campo específico e procura ajustar seu esquema de pensamento, percepção e ação às exigências e especificidades objetivas daquele espaço social” (Martins, 2002, p. 179). O *habitus* é definido por Bourdieu (1983, pp.60-61) como:

um sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem serem o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expreso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente.

Parafraseando Ingold (2000) o *habitus* existe apenas enquanto fundamentado na própria atividade. Portanto, “não se expressa na prática, mas subsiste nela” (Ingold, 2000, p.162)²⁸. Para Ingold (2000) na Teoria da Prática, Bourdieu logra finalmente olhar para o “espaço real das pessoas no engajamento de suas atividades práticas” (Ingold, 2000, p.162)²⁹. Com *habitus* Bourdieu parece considerar, segundo Ingold, um corpo “refratário à formulação em termos de qualquer sistema mental de regras e representações” cuja habilidade ou maestria são adquiridas pelas tarefas ou atividades realizadas de modo rotineiro (Ingold, 2000, p.162). Haveria então no conceito de *habitus* um princípio gerador, mas não consciente: nos termos de Bourdieu, um princípio gerador com suas “estruturas estruturadas por meios sociais passados” que funcionam como “estruturas estruturantes de ações e representações presentes” (Wacquant, 2007, p.68).

²⁸ “Traduzindo” Bourdieu, Ingold (2000, p.162) explica que seu trabalho *attempted to show how cultural knowledge, rather than being imported by the mind into contexts of experience, is itself generated within these contexts in the course of people’s involvement with others in the practical business of life.*

²⁹ Bourdieu’s theory of practice set out to re-embed perception and cognition within the practical contexts, que estabelece a “re-incorporação da percepção e da cognição dentro dos contextos práticos (Ingold, 2000, p.167)

Ben Spatz (2015) por sua vez observa como a ideia do inconsciente sobre o consciente, no conceito de *habitus*, serve como um contrapeso importante para a história filosófica europeia *that imagined the knowing subject as master and possessor of “his” own conscious and explicitly rational knowledge (as in Descartes)* (Spatz, 2015, p.52).

Compreender e re-examinar o conceito de *habitus* nos parece importante por ser uma categoria “mediadora” (Wacquant, 2007), segundo esses autores, capaz de romper dualidades como as enumeradas acima. A noção também nos fornece um princípio chamado de “sociação” que é o “partilhamento de categorias de juízo e de ação por todos aqueles que foram submetidos a condições e condicionamentos sociais similares (...)” (Wacquant, 2007, p.67). Além de um princípio chamado “individuação”, que nos permite compreender cada vida enquanto uma trajetória distinta, como o caminhante de Ingold (2013), em sua malha, trilhando linhas.

Com os princípios apresentados acima podemos falar de um *habitus* do bailarino e observar seus condicionamentos, ações, aberturas, transformações. Pois a categoria pretende-se durável mas não é “estática ou eterna”; pelo contrário, pode ser “desmantelada pela exposição de novas forças externas” (Wacquant, 2007, p.67). Será possível ver nas práticas estudadas como o *habitus* opera? Como ilumina a questão do *embodiment* e do corpo-realidade? O quanto a noção de *habitus* pode se relacionar com o conhecimento implícito nas práticas corporais? Essas são algumas das questões que acompanham o presente trabalho.

1.1.4 Incorporação

A necessidade de se ter um treinamento diário que prescreve a repetição e a consciência do corpo como lados de uma mesma moeda, permitindo o “largar” e o “ser” do corpo, intriga Tim Ingold (2013, p.310), que se pergunta como a repetição não faz aborrecer os sentidos. Ou como tal regime de repetições não faz afastar a consciência do corpo. Ingold apresenta o trabalho da antropóloga da dança Brenda Farnell³⁰ que considerou poder haver repetição em comunhão com a criatividade. A resposta da autora reflete-se também na natureza do trabalho dos três coreógrafos estudados: Hamilton,

³⁰ *What develops, according to Farnell’s collaborator, choreographer Robert Wood, is a ‘whole-body intelligence’ – an intelligence in motion, capable of responding to an ever-changing environment. This intelligence, says Wood, allows the dancer to ‘let go’, to be.* (Ingold, 2013, p.310).

Mantero e Thompson; no fato de desenvolverem habilidades perceptivas, o que exige “anos de prática”, conforme ressalta Farnell, fator que caracteriza a prática qualificada, como vimos anteriormente. O que Farnell afirma é a exigência de que o bailarino tenha “uma consciência cinestésica fina e sintonizada” a dimensões como “as sensações corporais internas do corpo” ou “a capacidade de sentir a presença do outro” (Ingold, 2013, p.310). Esses fatores, destacados por Farnell, também valem para o trabalho dos três coreógrafos aqui estudados, pois neles habilidades atléticas e o desenvolvimento de músculos são consequências do treinamento e não seu objetivo principal.

Tim Ingold (2013) procura na noção de incorporação³¹ uma resposta para as questões acima. Contudo, segue a pista dada por Sheets-Johnstone que critica o conceito. A crítica da filósofa da dança Sheets-Johnstone, presente em alguns trabalhos como o citado por Ingold, *The Primacy of Movement*, refere-se a seu emprego, tanto nas ciências sociais como nas artes e humanidades. Para Sheets-Johnstone (2011) o termo mais encobre dicotomias e fomenta divisões do que elucida ou une. Ao percorrer uma série de autores, Sheets-Johnstone indica como o conceito ganha uma noção universal, difusa e de fácil apelo transformando-o em *lexical band-aid*, um “curativo lexical” (Ingold, 20013, p.310).

A crítica de Sheets-Johnstones é a consideração do conceito de incorporação como um “pacote, dentro do qual as práticas estariam embrulhadas”, ou de entendê-lo como uma “pia, em que práticas se estabelecem como sedimentos em um fosso” (Ingold, 2013, p.311). Para a autora o termo incorporação:

is not an experientially apposite term; indeed, it seems in the present-day Western world to be a consumer-oriented one. Like our fast cereals and TV dinners, our organism is packaged, our minds are packaged, our gender is packaged, our selves are packaged — all thanks to the packaging magic of “embodiment” (Sheets-Johnstones, 2011, p.311).

Em sua obra *The Primacy of Movement*, Sheets-Johnstone (2011, p.310) mostra que o alargado uso do termo ‘incorporação’ atesta o fato de que “ainda não compreendemos o que é ser os corpos que somos”. O uso do termo falha também ao ignorar “formas animadas” e por não reconhecer a primazia do movimento e sua “dinâmica tátil-cinestésica-cinética”. Para a autora precisamos nos perguntar “não apenas *o que é incorporado* e como nos desafiamos a fazer essa descrição” mas “*como é incorporado* e o que nos desafia a descrever em termos experienciais *o que acreditamos ser incorporado pelo corpo* (Sheets-Johnstones, 2011, p.312, *itálicos no original*). É necessário, segundo a

³¹ Palavra de difícil tradução do inglês *embodiment*, significa em Português, algo entre encarnação e incorporação. Ambas serão empregadas ao longo da tese, de modo intercambiável.

autora, que isso se dê não apenas de uma maneira visual, mas cinestésica e tátil, centrada em nosso próprio corpo. Pensar em “forma animada” é uma “tentativa de descrever precisamente o que experimentamos, de identificar a maneira pela qual realmente percebemos e entendemos a nós mesmos e, de fato, a maneira como percebemos e compreendemos todas as criaturas vivas, humanas e não-humanas (...)”³² (Sheets-Johnstone, 2011, p.312).

Na etnografia da dança o movimento incorporado e a dança são considerados formas de conhecimento *necessarily grounded in the body and the body's experience rather than in texts artifacts or abstraction* (Sklar, 1991, p.6). Dessa perspectiva, destaca-se a importância de Keali ‘Inohomoku por meio de seu célebre trabalho *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* (1969–70), que considerou o estudo da dança para além do exótico, atribuindo maior ênfase ao campo da dança e ao movimento humano ao que às relações sociais (Sklar, 1991).

Para Deidre Sklar (1991) o conhecimento enredado em dança estaria centrado no corpo e envolveria as esferas do mental, do emocional, de crenças, de sentimentos e valores, da história cultural e do somático (Sklar, 1991). O movimento como conhecimento cultural é tratado da mesma perspectiva em Allegra Fuller-Snyder, que considerou a dança como uma forma de saber (*way of knowing*) (Sklar, 1991, p.9 *apud* Snyder, 1974). Nesse debate defende-se a ideia da dança como “evento” distanciando-se da ideia de que “o movimento da dança é natural” (Sklar, 1991, p.6)³³, o que também interessa para se pensar o conceito de corpo-realidade e a questão da incorporação como algo transitório, não por isso menos importante, distante da ideia da incorporação como algo “empacotado”.

Para Maria José Fazenda (2012, p.61) a incorporação é “uma memorização, uma interiorização não-verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados”. Fazenda salienta ainda a ligação da incorporação à técnica e à experiência “com princípios formais — ritmos, dinâmicas, desenhos espaciais do corpo em movimento, volume, textura, peso, etc., com implicações aos níveis cognitivo e emotivo” (1996, p.152). Para Fazenda (2012b, p. 152) a incorporação liga-se a crítica, a intervenção, a contestação, as transformações e as rupturas:

³² *It is rather an attempt to describe precisely what we experience, to pinpoint the way in which we actually perceive and understand ourselves and one another, in fact, the way in which we perceive and understand all living creatures, human and nonhuman (...).*

³³ *Speaking as an anthropologist interpretative tradition, Geertz has said that it is impossible to determine the message of a wink without referring to the social codes that lie behind the gesture. In terms of dance, this means that no movement is “natural”; it all refers to socially negotiated conventions.”* (Sklar, 1991, p.6).

a incorporação pode ser entendida como uma endoculturação à condição de considerarmos o corpo, não como um receptáculo passivo da cultura, mas antes como uma entidade participativa, activa e criadora de cultura. A dança é uma forma de cultura que tem como meios o corpo e o seu movimento. Participando no acto de dançar, as pessoas de um determinado grupo podem identificar-se entre si nos seus ‘estilos de vida’; participam na cultura, criando-a, reforçando-a ou transformando-a.

Assim, diferente do *habitus*, a prática incorporada envolve uma *continuous and mutually constituting transformation, back and forth, between the two categories of conscious and unconscious knowledge, or what one has (knowledge) and what one is (identity)* (Spatz, 2015, p.51). Ben Spatz (2015) aponta a pesquisa de técnicas incorporadas como algo que dá suporte às artes performativas, mas também aos esportes, às artes marciais, entre outras. Desse modo, definir tais práticas não seria apenas uma questão de estilos e gêneros mas sim de áreas de conhecimento acerca das possibilidades da incorporação humana. Para esse autor a prática ou a técnica incorporada dizem respeito ao conhecimento. Ancorado em uma vasta literatura da *practical turn*, como Theodore Schatzki que defende que “o conhecimento é inerente à prática”, Ben Spatz aplica essa ideia às práticas incorporadas. Isto é, a prática incorporada seria epistêmica, produtora de conhecimento e estruturada pelo conhecimento.

1.1.5 Materiais, imateriais: resistência, insistência, fluxo

Vera Mantero (2012, 2015) nos pergunta “quais são os materiais dos performers?” E também: “como trabalhar os materiais do tempo, do espaço, do público”? “Como organizá-los e estruturá-los”?³⁴ Para Mantero (2012) encontramos estruturas, pensamento e ação no trabalho com a escrita automática por exemplo. Há também uma procura pelo “quê” as imagens da escrita, do corpo e da teoria podem evocar. Para Mantero (2012) os materiais do performer são movimento, dança, ações, gestos, mímica, uso do rosto, dos sons do corpo, a fala de vários tipos como a improvisada ou a lida no momento, a voz acústica e seus ruídos, silêncio, imobilidade, a roupa e a nudez (coberto e descoberto), objeto no corpo, maquiagem, máscara etc. – todos como matérias do fazer, também a identificação do imaterial que compõe seu fazer: a “partilha”, a “escuta”, a “atenção”.

A pergunta: “como fazer surgir os materiais” (Mantero, 2012) e segui-los (como veremos, foi o que fizemos), também corresponde ao pensamento de Ingold. Seguir os

³⁴ Notas retiradas das oficinas de *Mergulhar num processo* (2012) e *O Corpo pensante* (2015). Informação verbal

materiais foi como que um fio que pudemos agarrar enquanto caminhávamos pelo “labirinto” dos *workshops*. Labirinto cujo “caminho não tem outro objetivo senão continuar, seguir em frente” (Ingold, 2015, p.27).

Ingold (2013b) afirma que é imperioso que o trabalho com os materiais, por parte do artista e do artesão, seja feito devagar, graças à própria resistência que os materiais possuem, resistência que tenderia sempre a “nos arrastar para atrás”. No caso da dança “o chão é o limite” (Lepecki, 2012). Tal como na cerâmica, tal como no limite que a argila molhada antepõe à mão, o que ocorre é “uma contraposição de forças opostas e contraditórias” (Ingold, 2013a, p.101). O material gera “tensão” entre a velocidade da imaginação e a lentidão, devido à sua resistência. Da mesma forma que os caçadores, que frequentemente sonham com os animais que vão encontrar para serem sua caça, “os artistas, arquitetos, compositores e escritores” também seriam “caçadores de sonhos” entre a “captura” desses sonhos e a limitação dos materiais que impõem bordas, imediatismo e atrito.

Hunters often dream of animals before they encounter them. Artists, architects, composers and writers are likewise bent upon capturing the insights of an imagination always inclined to shoot off into the distance, and on bringing them back into the immediacy of material engagement. Like hunters, they too are dream catchers. Human endeavours, it seems, are forever poised between catching dreams and coaxing materials. In this tension, between the pull of hopes and dreams and the drag of material constraint, and not in any opposition between cognitive intellection and mechanical execution, lies the relation between design and making. It is precisely where the reach of the imagination meets the friction of materials, or where the forces of ambition rub up against the rough edges of the world, that human life is lived³⁵ (Ingold, 2013a, p.73).

Assim, com a imaginação “sempre nos puxando”, o “verdadeiro artesão habilidoso” é aquele que é capaz de controlar esse “impulso da imaginação em seu *momentum*”, que é sempre fugidio, mas é capaz de checar frequentemente a resistência e a lentidão dos materiais – *you can look into the distance and be close up at the same time* (Ingold, 2013b).

Bojana Cvejić (2012) considera que no caso da dança há pouca discussão sobre o termo “material”. Aponta contudo sua presença nas metodologias coreográficas e na ideia de performance como detentora de um “*status peculiar*”. Ao analisar os trabalhos da

³⁵ Trad.: “artistas, arquitetos, compositores e escritores também se inclinam a capturar os insights de uma imaginação sempre inclinada a disparar na distância e a trazê-los de volta ao imediatismo do engajamento material. Como os caçadores, eles também são caçadores de sonhos. Os esforços humanos, ao que parece, estão sempre equilibrados entre a captura de sonhos e materiais persuasivos. Nesta tensão, entre a atração das esperanças e os sonhos e o arraso das restrições materiais, e não em qualquer oposição entre a intelecção cognitiva e a execução mecânica, está a relação entre design e o fazer. É precisamente onde o alcance da imaginação encontra o atrito dos materiais, ou onde as forças de ambição esfregam contra as bordas difíceis do mundo, que a vida humana é vivida”.

coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, Cvejić considerou que os materiais “variam de conceitos a coisas, de movimentos corporais a textos, de música a filmes de roupas para móveis”.

O sentido de material oferecido por Cvejić é operacional pois pode muito bem não entrar para a criação, podendo apenas dar forma ou criar uma “zona de influência”, e por mais que o material não esteja lá, pode ser sentido e sua presença traçada (Cvejić, 2012, p.13). Tal é a força dos materiais.

Os materiais de De Keersmaeker correspondem aos elencados por Vera Mantero acima, mas também os encontrei no trabalho de Hamilton e Thompson. Os materiais do bailarino são gerados na prática, e envolvem o que Ingold considerou ser a “arte da investigação” (*art of inquiry*)³⁶. Nela,

a conduta do pensamento acompanha e responde continuamente aos fluxos e fluências dos materiais com os quais trabalhamos. Esses materiais pensam em nós, como pensamos neles. Aqui, cada trabalho é uma experiência: não no sentido científico natural de testar uma hipótese preconcebida, ou de engenharia de um confronto entre ideias ‘na cabeça’ e fatos ‘no terreno’, mas no sentido de premiar uma abertura e seguimento a que leva. Você tenta descobrir as coisas e ver o que acontece. Assim, a arte da investigação avança em tempo real, juntamente com a vida daqueles que são tocados por ela e com o mundo ao qual ela e eles pertencem. (Ingold, 2013, pp.6-7).³⁷

Para Ingold (2015, p.31) “os materiais são inefáveis”. São algo que não pode ser colocado em palavras porque fogem das categorias e dos conceitos. O autor vai mais longe e afirma que mesmo as propriedades dos materiais, como as próprias ferramentas do praticante, não são algo que possa ser medido ou descrito porque relacionam-se com a experiência, portanto ultrapassam seus “atributos intrínsecos”³⁸. Tanto os materiais como as ferramentas são “o que acontece quando os praticantes trabalham com elas” (Ingold, 2013b)³⁹ e isso sim é o que pode ser descrito. Os materiais para Ingold precisam, contudo, ser decifrados: “Descrever qualquer material é colocar um enigma, cuja resposta só pode

³⁶ Ingold, por mais que reconheça a *art of inquiry* como sendo uma prática pertencente aos artistas, considera ser esse o caminho que a Antropologia deveria tomar. Sua maior preocupação é abrir a percepção para o que acontece no mundo e não apenas descrevê-lo ou representá-lo.

³⁷ Trad. minha de: *the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas ‘in the head’ and facts ‘on the ground’, but in the sense of prising an opening and following where it leads. You try things out and see what happens. Thus the art of inquiry moves forward in real time, along with the lives of those who are touched by it, and with the world to which both it and they belong.*

³⁸ “Descrever uma coisa como uma ferramenta é colocá-la em *relação* com outras coisas dentro de um campo de atividade no qual pode exercer determinado efeito” (Ingold, 2015).

³⁹ Ingold, T. (2013b). *Thinking through Making*. Consultado em 21 de dezembro de 2015 em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>. Informação verbal.

ser descoberta através da observação e do engajamento com o que existe. O enigma dá ao material uma voz e permite que ele conte a sua própria história: cabe a nós, então, ouvir” (Ingold, 2015, p.31)⁴⁰.

A dificuldade em fixar os materiais em categorias, como colocou Ingold, parece encontrar uma correspondência com a própria “resistência do objeto” de que fala Andre Lepecki⁴¹ (2016). À procura e atento àquilo que emerge, Lepecki analisou a “insistência”⁴² e a resistência dos objetos na dança e na performance. É emblemática a descrição que Lepecki faz dos técnicos alemães, da Casa de Cultura do Mundo (*Haus der Kulturen der Welt* – HKW) em Berlim, tentando caçar a todo custo com redes de borboleta as bolhas de sabão sopradas, material da performance de Maria José Arjona em *Untitled*⁴³. Caçava-se ali o inefável.

Outras questões referente ao material seriam por exemplo: quando o material é um objeto para a performance ou para a dança ? “Como o objeto perturba a ideia do autor ou do espectador? “O que é desejar ser coisa na dança?” Ou analogamente “como extrair o dispositivo pessoa das performances”⁴⁴? (Lepecki, 2012)⁴⁵. Além disso, a utilização das coisas abre para uma discussão também proposta por Ingold (2012, 2015) sobre a distinção entre coisa e objeto feita por Heidegger:

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p.167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se

⁴⁰ To describe any material is to pose a riddle, whose answer can be discovered only through observation and engagement with what is there. The riddle gives the material a voice and allows it to tell its own story: it is up to us, then, to listen.

⁴¹ Na edição de 2009, em Berlim, sob curadoria de André Lepecki, o festival de artes performativas IN TRANSIT 09, levaria o título “A resistência do objeto”, como uma referência ao livro de Fred Moten (*In the break: the aesthetics of the black radical tradition: resistance of the object*).

⁴² Fred Moten vai dizer a Andre Lepecki (2016, p. 30) em uma de suas trocas de e-mail: *I am less interested now in the resistance of the object than in the persistence of things*. Lepecki mesmo vai observar a insistência da presença dos objetos na dança e na performance, sobretudo entre meados e o final de 2000 (Lepecki, 2016).

⁴³ Para que a performance de Arjona pudesse ser realizada, Lepecki (2016) nos conta toda a logística que teve que ser empregada, tanto no que diz respeito à performance em si, como no tocante à instituição que hospedava o festival. Um dos grandes problemas foi o fato de a propriedade- HKW ser considerada um monumento nacional alemão, de modo que todas as suas paredes e tetos deveriam ser protegidos e preservados. Assim, por ocasião do festival, formou-se uma equipe técnica para tentar prever todos os possíveis danos que o material da performance de Arjona poderia causar, pois suas bolhas de sabão uma vez explodidas passariam do transparente ao vermelho sangue. Não havendo galerias na HKW foi construído em seu *foyer* um grande corredor para abrigar a performance, com uma rede fina tentou-se cobrir o teto para que as bolhas não voassem. Contudo, as bolhas voaram, mais do que um voo, espalharam-se por toda parte: *the bubbles are everywhere. And, right behind them, more or less all over the foyer, house technicians armed with butterfly nets are frantically chasing after the bubbles (where and how did they get those butterfly net so fast?!, I, never asked, and I still don't know...), trying to catch them before they hit the walls, or worse, before they start ascending towards the very high ceiling* (Lepecki, 2016, p.30).

⁴⁴ Sobre isso discutimos que o epitome da ‘pessoalização’ na arte seria o trabalho da performer Marina Abramovic de *Artist is Present* (2012)

⁴⁵ Notas retiradas do *workshop Mergulhar num processo* (2012). Informação verbal.

entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião (Ingold, 2012, p.29).

Nesse mesmo sentido, Lepecki (2016) nos apresenta que a “coisa” é aquilo que escapa ao servilismo, ou seja, seria oposta à ideia de que o objeto estaria ali para nos servir, mas também por outro lado, para nos comandar ou nos possuir por meio dos “dispositivos” – segundo a definição de Agamben (“O que é dispositivo”), um dispositivo seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2005, p.13). Até que ponto os objetos podem governar nossas subjetividades? Poderíamos dizer que, com os objetos por todo lado, estamos totalmente controlados, o que de certa forma, segundo Lepecki (2016), transforma o nosso jeito de desejar. Contudo, se os objetos estão “contra nós, as coisas estão conosco” (Ingold, 2011, p.85). Convém notar que Ingold fala da resistência do material⁴⁶ mas também de seu fluxo. A arte, no entanto, não seria um objeto, “mas uma coisa” cuja “vitalidade reside em seus materiais” (Ingold, 2011, p.216).

1.1.6. *Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões*

A noção de prática qualificada de Ingold para conceituar a dança contemporânea, nas perspectivas de Hamilton, Mantero e Thompson, poderiam ser resumidas no que Ingold (2000) chamou de cinco dimensões da noção de “prática qualificada”:

- Na primeira dimensão temos o envolvimento do artesão, ferramentas e matérias-primas em um ambiente. Assim, a prática diz respeito a uma habilidade que reside no servir do corpo e no uso das ferramentas: “Intencionalidade e funcionalidade, então, não são propriedades preexistentes de quem usa e do que é usado, mas são imanentes à atividade ela mesma, na sinergia gestual do ser humano, ferramenta e matéria-prima” (Ingold, 2000, p. 352).

⁴⁶ Ingold (2011, p.101) ao falar da fabricação de cerâmica e de pipas, considera que: “os movimentos corporais atentos ou *mindful* do praticante, por um lado, e os fluxos e resistências do material, por outro, respondem um ao outro em contraponto. Tal como acontece com qualquer dança, isso deve ser lido não lateralmente, para frente e para trás, mas longitudinalmente como um movimento no qual os parceiros assumem a direção para liderar e ser liderados ou – em termos musicais – para tocar a melodia e seu refrão”. Trad. minha de: *the mindful or attentive bodily movements of the practitioner, on the one hand, and the flows and resistances of the material, on the other, respond to one another in counterpoint. As with any dance, this should be read not laterally, back and forth, but longitudinally as a movement in which partners take it in turns to lead and be led or – in musical terms – to play the melody and its refrain.*

- A segunda dimensão está ligada a não redução às técnicas do corpo, mas ligada ao “campo total de relações constituída pela presença do organismo-pessoa, indissociavelmente corpo e mente, num ambiente ricamente estruturado”⁴⁷ (Ingold, 2001, p.21).
- Na terceira dimensão a prática não aciona apenas a força mecânica mas “cuidado, julgamento e destreza” (Pye, 1968, p. 22, apud, Ingold, 2000, p. 353). Trata-se contudo de uma noção que Ingold (2000) empresta do estudioso do movimento russo Nicolai Bernstein (1996) sendo a destreza algo que se ajusta conforme se dão as tarefas, ajuste contínuo feito por “correções sensoriais”. Conforme coloca Sautchuk (2015, p.123), essa concepção mudaria a ideia da “relação entre aprendizagem e os automatismos”.
- A quarta dimensão abarca a aprendizagem da prática qualificada. Em um primeiro ponto a ser destacado nesse processo seria a afirmação do envolvimento da observação e da imitação. E, em um segundo ponto, a garantia de um ambiente que possa proporcionar oportunidades voltadas para a percepção e ação, bem como a um arcabouço para que se possa fazer o uso dessas oportunidades ou affordances. O processo de aprendizagem se daria assim pela “educação da atenção”⁴⁸, termo emprestado de J. Gibson (1979). Abrindo com isso outras possibilidades para pensar a criatividade, a reprodução e a repetição.
- Na quinta dimensão Ingold coloca que a prática qualificada não carrega planos prévios mas uma intencionalidade. Seria, assim, a atividade em si “que gera a forma, não o design que a precede” (Ingold, 2000, p. 354).

Priorizamos no presente estudo a noção de prática em sua contextualização e da técnica incorporada, enquanto mapas provisórios e contingentes do corpo (Spatz, 2015). Além disso, gostaríamos de apontar a relação entre técnica e prática como epistêmica, o que significa considerar seus processos de produção e disseminação de conhecimento, não como duas categorias binárias, mas como narrativas (Ingold, 2015). Em suma, a discussão que se iniciou aqui é importante para examinarmos que tipos de conhecimento são criados, uma vez que a dança inventa modos de conhecer (Roche, 2012, p. 74). Trata-se de

⁴⁷ Trad: minha para: *total field of relations constituted by the presence of the organism-person, indissolubly body and mind, in a richly structured environment*

⁴⁸ Que será analisado no item 3. 2. 1. 3 *Hodológico* e mais detidamente no item 4.1 *Treinamento aberto: praticas da dança por meio da educação da atenção*.

determinadas dinâmicas do conhecimento, associadas a uma epistemologia, que operam e elaboram-se a si mesmas, como pretende Mårten Spångberg (2017, n.p). Parafraseando Spångberg a epistemologia além de ser o estudo da natureza do conhecimento, ou o estudo da possibilidade de conhecimento, seria também o contrário; do conhecimento se ligar a epistemologia, operando-se em uma dinâmica e ética próprias relacionando-se também com o mundo⁴⁹.

⁴⁹ Texto disponível em: <https://spangbergianism.wordpress.com>. Consultado em 10 de janeiro de 2017.

1. 2 Bricolagem metodológica: trabalho no campo da prática artística

O “campo”, portanto, não está lá; ele está dentro de nós, e se as surpresas nos parecem, às vezes, meros acasos, é que deles é feita a vida. Muitas vezes, inclusive, somos surpreendidos pelo fato de que a vida parece imitar a teoria.
(Peirano, 2008)

Studios are not precious, empty places where dancers hang their shoes for decoration: they are places of labor and intensity and creation. Real studios smell; they reverberate with sound. The floors are a palimpsest of dark smudges and faint traces of blood.
(Anderson, 2008)

Ao início das investigações do doutoramento, pensava que um dos recortes que deveria ser feito seria em torno de um estúdio, o estúdio LaborGras. Aos poucos todavia fui percebendo que os atores com quem eu queria estudar não pertenciam exatamente a um circuito de ensino. Encontravam-se em uma *meshwork* (Ingold, 2011) cujas linhas eram abertas, fomentadoras de comunidades, mesmo que efêmeras, possibilitando residências e ainda assim configurando-se como cosmopolitas e extrapolando com isso qualquer recorte. No caso de Berlim e Lisboa a *meshwork* da dança é feita por pessoas e espaços que estão sempre em mudança. Nesse sentido, assemelha-se muito à noção de circuito do pesquisador, elaborada na Antropologia Urbana de José Magnani (2014). Parafraseando Magnani, o circuito é a movimentação dos atores em seus lugares de prática, são seus trajetos que o instaura e o torna vivo. Assim, ele seria “a configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo” (2014, p.9). O circuito para Magnani é uma categoria espaço-temporal: pontos localizados espacialmente ao longo dos quais determinadas pessoas, objetos, mensagens se movimentam durante certo período de tempo.

Os espaços da *meshwork* da dança tampouco são contíguo e muitas vezes seus eventos funcionam por temporada. Em Berlim, por exemplo, temos os *workshops* sazonais do estúdio Tanzfabrik e o festival anual *Tanz in August*; em Lisboa, *workshops* sazonais organizados pelo Forum Dança e o festival bianual *Alkantara*. Não obstante a intermitência, esses eventos possuem um movimento de propulsão capaz de reunir professores, bailarinos e coreógrafos importantes da história da dança como Suzanne

Linke, Eva Karczag e Mark Tompkins, tal como ocorre na *Lecture-Performance, Teaching and Performance Practice* (2015) no estúdio Tanzfabrik. Da mesma forma que propulsiona, o trajeto de uma linha em *meshwork* na dança também reúne (Ingold, 2000). Reunião essa que pode se dar de várias maneiras, sendo uma delas a que possibilita o advento de um “campo de forças” (Bourdieu, 2008, p.64).

Na dança contemporânea em Berlim há um *meshwork* de trabalho técnico destinado a profissionais, um *profitraining* que se constitui como um treino diário, sempre pela manhã, em vários estúdios localizados em espaços não-contíguos. Foi pensado especialmente para bailarinos profissionais *freelancers*, mas é aberto a todos⁵⁰. Na maioria desses estúdios costuma ocorrer uma grande rotatividade de professores a darem seus treinos profissionais, alguns são convidados, mas também existe a possibilidade de os interessados se candidatarem, estejam eles instalados ou não em Berlim. De regra é igualmente possível encontrar, além do treinamento em dança, *workshops*, residências artísticas, apresentação de performances, dentre outras atividades. Convém notar que nesse contexto cosmopolita a língua adotada para a condução das aulas é o Inglês. Portanto, mais do que serem fiéis a um espaço, as pessoas tendem a acompanhar os professores e as linhas de seus interesses. Assim, é muito comum que os praticantes, bailarinos *freelancers* ou mesmo bailarinos pertencentes à mesmas companhias, façam trajetos diferentes ao longo do mês ou até mesmo ao longo da semana, ou seja, são “os atores que tornam o circuito vivo” (Magnani, 2014, p.4).

Passados dois anos de pesquisa da dança contemporânea em Berlim, entre os anos 2009 e 2011 – período que denominei ‘pré-campo’ –, pude elencar os principais estúdios que formavam uma *meshwork* da dança contemporânea, a saber: LaborGras, Marameo, Tanzfabrik, Dock 11, Ada- Studio e Schwelle 7. Os polos, ou nós, desse circuito englobariam também principalmente os seguintes teatros: HAU Hebbel am Ufer, Theater Kapelle, Acud Kunsthau, Ballhaus Naunynstraße, Ballhaus Ost, Sophiensaele e Theaterhalle (Dock 11). Cabe lembrar que os estúdios também se convertem em teatros,

⁵⁰ Iniciou-se com o estúdio *Marameo* nos anos noventa, só para bailarinos clássicos. Contudo, ao fim desse mesmo ano, a coreógrafa Constanza Macras consegue abrir uma frente no *profitraining* para a dança contemporânea ao se candidatar como professora no estúdio Tanzfabrik (Pudelko, 2014, n.p). Dai em diante, aos poucos, outros espaços foram abrindo seus *profitrainings* e mantendo sempre as mesmas características: ser no período da manhã ou hora do almoço, aberto a todos mas, ser voltado especialmente para profissionais da dança e ter um preço acessível. A estrutura dos espaços facilitam essa mobilidade, pois o pagamento das aulas não é mensal, ele funciona em forma de cartão, de modo que a pessoa poderá comprar um cartão com dez aulas e utilizá-lo dentro de um prazo de dois meses. Devido ao preço muito acessível é possível também pagar pela aula avulsa. Portanto, não existe nenhum tipo de fidelidade e quando é cobrado um seguro anual, como é o caso do Tanzfabrik, trata-se de um valor simbólico.

como é o caso do LaborGras⁵¹, ou possuem um teatro em suas estruturas, como é o caso do estúdio Dock 11. Em maio de 2011 um espaço alternativo despontava no horizonte: o projeto *MicaMoca*, situado em uma antiga fábrica, constituiu-se com um espaço cultural, interdisciplinar, experimental, mas temporário, pois fora feito para durar apenas cinco meses⁵², o que confirma mais uma vez a volatilidade dos trajetos e seu fator temporal.

Ao retornar a Berlim em 2015, durante os seis meses de pesquisa de campo, tive de re-situar e reavaliar a *meshwork* na qual me embrenhara, pois pude perceber que algumas linhas que conhecia haviam deixado de existir ou estavam prestes a desaparecerem, como o estúdio de Felix Ruckert, Schwelle 7, aberto desde 2007 que naquele momento teve de anunciar o fim de suas atividades⁵³. Contudo, novos espaços haviam sido abertos, como: o espaço Tatwerk⁵⁴ e espaços que já existiam, como o estúdio RadialSystem V *Sasha Waltz & Guests*⁵⁵, e o estúdio 142⁵⁶, na Künstlerhaus Bethanien. Surgiam como novas linhas por oferecerem importantes *workshops*, sessões de improvisação, *open doors*. E ainda novos festivais como *Open Spaces*, projeto estruturado pela seleção de trabalhos que tiveram suporte do estúdio Tanzfabrik durante o período de um ano; *Improvisation Xchange Berlin* que tornou-se mais uma plataforma para a dança, abrindo-se para performances multidisciplinares e *workshops*, com ênfase em composição instantânea. E por fim, *IMPROV AT GS Movement/sound/Vision*, um pequeno festival destinado à improvisação e às conexões com vídeo, instalação e música, realizado no salão de uma igreja – Gemeindesaal der Immanuelkirche, hoje um novo espaço para apresentações de performances sobretudo ligadas à Universidade de Dança – HZT – Inter-University Centre for Dance Berlin.

Os estúdios a que minha *meshwork* me levou, alguns dos quais citados acima, possuem histórias e estruturas diferentes. Uns são mais antigos que outros, como o Tanzfabrik por exemplo, fundado em 1978; outros mais recentes, como o LaborGras, fundado em Berlim nos anos 2000. São contudo espaços sem fins lucrativos, que

⁵¹ O estúdio LaborGras, por exemplo, possui uma capacidade para acomodar noventa pessoas, conta com um espaço que pode se transformar em *foyer*, com sistemas de luz, som, computadores, internet e ainda bancos e cortinas. O estúdio LaborGras é um exemplo de um espaço ideal para pequenas produções pois o estúdio transforma-se em um teatro de “proporções íntimas”, como diria Julyen Hamilton.

⁵² Disponível em: <http://www.micamoca.com/berlin/>. Consultado em 23 de setembro de 2017.

⁵³ Disponível em: <http://www.schwelle7.de/NewsENGL.html>. Consultado em 23 de agosto de 2015. *Schwelle 7* constituía um dos pólos do circuito da dança contemporânea sobretudo por causa de seus *workshops*, dentre eles os de Julyen Hamilton.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.tatwerk-berlin.de/de/>. Consultado em 21 de agosto de 2017.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.radialsystem.de/rebrush/index.php>. Consultado em 23 de agosto de 2015.

⁵⁶ Disponível em: <http://www.hannahegenschmidt.de/en/Studio-142/Classes-Workshops/>. Consultado em 23 de agosto de 2015.

sobrevivem com relativo subsídio do Senado de Berlim. Assim como no contexto da dança em Lisboa e São Paulo, são estruturas que estão à mercê dos governantes e de suas políticas públicas cada vez mais precárias.

Instigada pelo contexto das práticas corporais da dança em Lisboa, cidade que também pude visitar em 2010 quando morava em Berlim, resolvi incorporar a esta pesquisa alguns coreógrafos e bailarinos estabelecidos em Lisboa. De modo geral, motivava-me continuar a pensar Portugal sob a ótica de suas práticas corporais da dança, mas desta vez a Portugal atual. Ao ingressar no doutoramento em junho de 2012 passei a seguir as linhas dos treinos abertos do estúdio Olga Roriz⁵⁷, sobretudo os trabalhos de Teresa Ranieri, Sylvia Rijmir, Patrícia Henriques, São Castro, Magalie Lanriot e Jácome Filipe. Em outro contexto, acompanhei também o trabalho de Ana Rita Barata (*Voarte*). Ao longo de 2012 e 2013 por inúmeras injunções, entrei em contato com o trabalho de Margarida Bettencourt⁵⁸ e de Vera Mantero, que acabou tornando-se enfim um dos focos da pesquisa.

Por ter sido inviável aprofundar todas as experiências e propostas que pudemos acompanhar durante o tempo integral da pesquisa tanto em Berlim como em Lisboa, resolvemos por fim focar no trabalho de Vera Mantero, Keith A. Thompson e Julyen Hamilton. Ao final, para além desses três autores, constarão aqui também o trabalho de outros coreógrafos e professores que acompanhei durante a pesquisa, como Maya M. Carroll, Renate Graziadei, Jeremy Nelson, Sylvia Rijmer, entre outros. Rebecca Hilton e Britta Pudelko foram importantes para complementar e fornecer informações ao trabalho, de modo que alguns deles serão mencionados ao longo da tese.

Um fio condutor significativo nesta pesquisa foi minha própria experiência corporal, incorporada como dado de análise, no sentido por exemplo de perceber como podemos acessar conhecimento por meio da investigação do movimento. Mas as abordagens foram múltiplas e compreendem outras leituras e análises.

O uso de várias abordagens é compreendido por Sylvie Fortin (2009) como uma bricolagem metodológica, o que para ela seria a “integração de empréstimos vindos de múltiplos horizontes (...) integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo” (p.78). Contudo, o primeiro a conceituar o termo *bricolage* foi Lévi-Strauss (1989, pp.32-49), a

⁵⁷ Antes da mudança do estúdio da Rua da Prata, para o Palácio Pincas Palhas, e da formação de sua escola, o estúdio *Olga Roriz* fornecia um circuito aberto de treinos diários de dança contemporânea e de balé clássico.

⁵⁸ O trabalho com Margarida Bettencourt aconteceu no âmbito da residência artística Estúdio de Criação, promovido pela ACCCA – Companhia Clara Andermatt e pela Associação Sons da Lusofonia.

fim de adaptá-lo a sua compreensão do pensamento mítico. Assim *bricolage*, do Francês, seria conceituado por Lévi-Strauss como a “ciência primeira”, como o trabalho “feito com as mãos” (Lévi-Strauss, 1989, p.33). O *bricoleur* é aquele que executa um trabalho de forma oposta ao engenheiro, portanto para ele não há um projeto *a priori*⁵⁹.

Alguns autores ressignificaram o conceito de *bricolagem*⁶⁰ de Lévi-Strauss alargando-o, uma vez que pretenderam fazer da *bricolagem* ela mesma uma abordagem metodológica. Para Denzin e Lincoln (2006, p.18) o *bricoleur* é “um indivíduo que confecciona colchas, que utiliza as ferramentas estéticas e materiais do seu ofício, empregando efetivamente quaisquer estratégias, métodos ou materiais empíricos que estejam ao seu alcance”. Para Kincheloe e Berry (2004) a *bricolagem* é um método rigoroso e interdisciplinar que se utiliza de noções teóricas e filosóficas. Interessou-me sobretudo a ideia de um pesquisador que estabelece uma participação ativa⁶¹ (Kincheloe, 2004), perspectiva que veio ao encontro das minhas considerações sobre a “postura engajada” (Fortin, 2009; Ingold, 2011) exigida no trabalho de campo e no próprio ato de dançar.

Renunciar ao planejamento integral do caminho metodológico a se seguir – à maneira do *bricoleur* segundo Lévi-Strauss – revelou-se por fim uma estratégia eficaz, além de nos ter parecido desde o princípio bastante coerente com a natureza na pesquisa que aqui apresentamos. Estamos diante de contextos cosmopolitas de ensino e criação, que operam por *meshwork* (Ingold, 2011) no âmbito não-formal da aprendizagem da dança como prática qualificada. Além disso, esse cenário está sujeito a instabilidades de muitas ordens.

Foi comum durante a pesquisa que alguns artistas anunciassem ou cancelassem *workshops* e até mesmo performances com pouquíssima antecedência. Para Kincheloe

⁵⁹ Como ‘primeiro passo’ o *bricoleur* volta-se para seus repertórios, inventários, utensílios e materiais “a fim de listar, antes de escolher, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado” (Lévi-Strauss, 1989, p.34). A *bricolagem* parte assim da união de um conjunto sempre finito de elementos singulares ou estranhos – heteróclitos – e “cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura, que jamais será igual àquela vagamente sonhada, nem a uma outra que se poderia preferir” (Lévi-Strauss, 1989, p.34). O *bricoleur* então, para cumprir suas tarefas, utiliza diferentes “utensílios concebidos e procurados à medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, com um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, pois a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentem para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo de posse dos resíduos de construções e destruições anteriores (...). Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais: são operações, porém, utilizáveis em função de qualquer operações dentro de um tipo” (Lévi-Strauss, 1989, p.33).

⁶⁰ Ver por exemplo o trabalho de Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006) Joe Kincheloe e Kathleen Berry (2004).

⁶¹ “In its hard labours in the domain of complexity the *bricolage* views research methods actively rather than passively, meaning that we actively construct our research methods from the tools at hand rather than passively receiving the ‘correct’, universally applicable methodologies. (...) In its embrace of complexity, the *bricolage* constructs a far more active role for humans both in shaping reality and in creating the research processes and narratives that represent it”. (Kincheloe, 2004, p. 2).

(2004, p.3) a interação entre os sujeitos da pesquisa seria sempre “complicada, volúvel, imprevisível e complexa”. Ela exige a elasticidade do *bricoleur*, pois faz parte de seu processo negociar continuamente as metodologias em vez de fazer planejamentos estáticos. Identificamos um caráter de negociação, por exemplo, quando perguntamos sobre a até então incerta possibilidade de se obter uma entrevista ou um registro visual das aulas e processos criativos. Outra situação foi quando precisamos deixar claro aos sujeitos envolvidos nas pesquisas que poderiam ter acesso a todo o material recolhido. No *workshop* de Thompson compartilhei todo o material visual captado e também recebi outros materiais de alguns colegas. O mesmo aconteceu com outras oficinas e aulas abertas.

Partindo de um dos princípios da bricolagem, fomos optando por metodologias durante o processo. Para além da ideia de se unir diferentes metodologias, como faz o *bricoleur* com seus arranjos ao acaso, pareceu-nos também pertinente a característica da bricolagem de reconfigurar elementos conhecidos, criando o novo; isto é, o fato de ela nos capacitar não somente a unir diferentes metodologias, como também a inventar suas ferramentas.

Na presente pesquisa, a atuação da pesquisadora no trabalho de campo exigiu de minha parte um grande envolvimento; mais que isso: forçou-me a uma plena imersão. Essa costuma ser de fato a “condição para se fazer pesquisa de/em arte” (Strazzacappa, 2004, p.97). Pois pesquisas em arte definem-se pela própria prática do pesquisador, sua compreensão acerca do processo que foi incorporado e acerca de seus produtos. Isso difere do que ocorre em pesquisas ‘sobre’ a arte, ou seja, pesquisas em que a arte não equivale ao próprio fazer da pesquisa, sendo antes seu objeto (Fortin & Gosselim, 2014; Rey, 1996). Outra forma de engajamento foi fazer com que a experiência passasse pelo meu corpo como no Etnoteatro ou em manifestações performativas, religiosas, ritualísticas, entre outras (Salgado, 2015), numa dinâmica que ia além do trabalho individual de estúdio acima mencionado. Ao assumir um lugar de co-participante ou performer nos trabalhos de Keith Thompson, Vera Mantero, Julyen Hamilton, tornei-me parte do contexto da performance como sugeriu Sklar, seguindo com isso também outro princípio da bricolagem, a ideia de que o pesquisador pode atuar em diversos campos e ocupar de várias posições (Denzin & Lincoln, 2006).

Ao longo de minha experiência de mestrado, na qual me dediquei à etnografia dos imigrantes macaenses na cidade de São Paulo, eu já havia experienciado a imersão no campo de trabalho segundo a metodologia da observação participante. Segui nessa

circunstância a natureza descritiva da etnografia, que, como o próprio nome diz, exige que se escreva sobre um povo: do grego *éthnos* é “folk” ou “people”, e *graphein* é “writing” (Frosch, 1999, p.258). Mas como seria possível transportar uma pesquisa em arte para a Etnografia? Qual seria o campo da prática artística e como ele haveria de se configurar? Quando entrei em contato com o texto *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*, encontrei a resposta de que “o *studio*, o *atelier*, a aula ou a comunidade” (Fortin, 2009, p.78), isto é, o próprio campo da prática artística, seria um caminho a se seguir. Assim defini desta vez como campo o estúdio, o *workshop* e o treinamento da dança nas cidades de Berlim e Lisboa, bem como residências artísticas que acabaram acontecendo apenas em Lisboa. Entretanto, o aprofundamento da leitura dos textos de Tim Ingold e minha própria experiência no mestrado indicavam claramente que este não seria um trabalho etnográfico, e que portanto teríamos de repensar a própria noção de campo enquanto algo que permitisse ‘falar de dentro’ ou que não exigisse que ‘saíssemos’ para nos referirmos a ele ‘desde fora’.

A etnografia, como nos lembra Ricardo Salgado (2015, p.27), é um termo de significados flutuantes. Gertrude Prokosch Kurath, bailarina diplomada em História da Arte, Música e Teatro, abriu caminho com a *ethnochoreology* ou coreologia para a etnografia da dança (Kaeppeler, 1997). Assim, termos como coreologia, etnologia da dança ou antropologia da dança são termos intercambiáveis para a pesquisa acadêmica dedicada à dança, sem que se perca de vista *the contextual elements of social relations and the philosophical association with a culture's deep structure and aesthetics* (Keali'inohomoku *apud* Frosch, 1999) ou o movimento humano, como nas pesquisas de Drid Willians (Frosch, 1999; Franken, 2005). Considerada um subgênero da antropologia do movimento humano (Franken, 2005 p.95), a etnografia da dança foi desenvolvida com primazia por uma geração de antropólogos que também eram bailarinos⁶², processo que ao final propiciou a inaudita valorização da dança como campo de estudo⁶³. Destaca-se a importância de Keali'inohomoku com seu célebre trabalho *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* (1969–70), no qual considerou o estudo da dança para

⁶² A Etnografia da dança emergiu nos Estados Unidos pela atuação de praticantes da dança, antropólogos, estudiosos da performance, como uma referência popular para o estudo da dança em contextos culturais (Frosch, 1999, p.256). Joan Keali'inohomoku, “Gertrude Kurath, Allegra Fuller-Snyder, Anna Peterson Royce, Franziska Boas, Peter Brinson, Judy Alter, Joan Erdman, Sally Ness, Deidre Sklar, Judy Mitoma, e Andriy Nahachewsky” (Jackson, 2011, p.xii) são exemplos de uma geração de antropólogos pioneiros no assunto.

⁶³ A dança não era considerada algo sério o suficiente a ponto de exigir investigações. Nesse sentido, ver: (Frosch, pp.256-256). Maria José Fazenda (2012, p.17) aponta os autores Robert Lowie, Franz Boas e Marceu Mauss como sendo responsáveis pelos “primeiros contributos da Antropologia para a compreensão da natureza cultural e socialmente construída do movimento humano.”

além do exótico, atribuindo ênfase ao próprio campo da dança e ao movimento humano mais que às relações sociais (Sklar, 1991).

Deidre Sklar (1991) comenta que o foco da perspectiva etnográfica da dança seria a compreensão do tipo de conhecimento cultural que a dança poderia engendrar. Conhecimento cultural que por sua vez é “incorporado no movimento” (*embodied in movement*) (Sklar, 1991, p.6). O movimento como conhecimento cultural aparece sob a mesma perspectiva em Allegra Fuller-Snyder, que considerou a dança como uma forma de saber (*way of knowing*) (Sklar, 1991, p.9 *apud* Snyder, 1974). A dança pôde assim constituir-se como “evento” distanciando-se da ideia de que “o movimento da dança é natural” (Sklar, 1991, p.6)⁶⁴. Para Sklar (1991, p.6) a singularidade da etnografia da dança estaria no fato de ser *necessarily grounded in the body and the body's experience rather than in texts artifacts or abstraction*. O conhecimento enredado em dança estaria então centrado no corpo e envolveria as esferas do mental, do emocional, de crenças, de sentimentos e valores, da história cultural e do somático (Sklar, 1991).

Dentre as proposições de Keali’i nohomoku⁶⁵ (*apud* Frosch, 1999, pp.251-252) há algumas que inspiraram nosso pensamento: o aprofundamento da noção de que o movimento incorporado, mesmo que provisório, e a dança, são formas de conhecimento; a ideia de que, com efeito, é possível engendrar ou agenciar processos criativos de performance e dança; bem como a adoção de uma bricolagem metodológica, já que não há uma única e incontestada metodologia apropriada para esse tipo de pesquisa.

Para a antropóloga Mariza Peirano a etnografia não seria apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, mas sim a própria teoria vivida, “a própria teoria em ação”. Peirano usa a palavra ‘diálogo’ para contemplar a relação que deveria existir entre a teoria e a etnografia, “indispensável para a renovação e sofisticação da disciplina” (Peirano, 2008, p.3).

No fazer etnográfico, a teoria está, assim, de maneira óbvia, em ação, emaranhada nas evidências empíricas e nos nossos dados. Mais: a união da etnografia e da teoria não se manifesta apenas no exercício monográfico. Ela está presente no dia a dia acadêmico, em sala de aula, nas trocas entre professor e aluno, nos debates com colegas e pares, e,

⁶⁴ *Speaking as an anthropologist interpretative tradition, Geertz has said that it is impossible to determine the message of a wink without referring to the social codes that lie behind the gesture. In terms of dance, this means that no movement is ‘natural’; it all refers to socially negotiated conventions* (Sklar, 1991, p.6).

⁶⁵ Por exemplo: to examine the dynamics of dance within the tensions of continuity and change; to examine performance tradition as expressions of values and ways of knowing; to investigate how performance constructs and mediates societal notions of gender, status, spirituality, and agency; to examine the relationship of dance to ways of organizing life experience, for example, ritual, courtship, education, aesthetic expression, healing, rites of passage, work; to examine the roles of the performer in society and to explore the creative process of performance and dancing making; to chart paths to constructing a movement ethos through a variety of modalities: observation, embodiment, kinesthetic empathy, writing, discussion, collaboration, and performance.

especialmente, na transformação em ‘fatos etnográficos’ de eventos dos quais participamos ou que observamos. Desta perspectiva, etnografia não é apenas um método, mas uma forma de ver e ouvir, uma maneira de interpretar, uma perspectiva analítica, a própria teoria em ação (Peirano, 2008, p.3).

Peirano evidencia assim também a importância das trocas entre professor e aluno, dos debates com colegas e pares, e dos eventos de que participamos. Valeria ressaltar aqui a mesa-redonda realizada com as artistas e professoras brasileiras: Ana Vitória, Denise Siqueira, Hélia Borges e Sandra Meyer na Faculdade de Motricidade Humana (FMH) sobre o tema *Corpo e Imaginário na Cena Contemporânea* em 25 de janeiro de 2017. Esse evento, além de reforçar os laços entre Brasil e Portugal, pôde abrir um fórum de reflexão acerca de uma temática comum, com análises ancoradas em diferentes perspectivas, contribuindo para o cruzamento de saberes e o aprofundamento dos estudos sobre a criação nas artes performativas. A moderação foi feita pela estudante brasileira de pós-doutorado, Andrea Bergalo, que também esteve sob supervisão do Prof. Dr. Gonçalo M. Tavares. Dentre outros exemplos aponto também a minha participação em algumas sessões no grupo coordenado pela prof. dra. Maria João Alves (FMH), em parceria com o professor convidado dr. Alejandro Laguna (Universidade de *La Plata*) que dinamizou os encontros de reflexão sobre temas fundamentais da dança, tais como: qualidade de movimento, frase de movimento e alguns aspectos da obra da filósofa Maxine Sheets-Johnstone.

Para Ingold (2015, *e-book*) antropologia e etnografia são empreendimentos de tipos muito diferentes⁶⁶. Contudo, para Ingold (2013, p.8) a prática artística não pode se coadunar com a etnografia, pois “as próprias razões que tornam a prática artística altamente compatível com a prática da antropologia são precisamente aquelas que a tornam incompatível com a etnografia”. Para Ingold (2015, *e-book*; 2013, p.3), enquanto a etnografia teria uma preocupação com a precisão descritiva⁶⁷, com a documentação e com uma “orientação temporal retrospectiva”, a antropologia assim como a prática artística teria um “caráter especulativo, experimental e aberto”, permeado por uma “dinâmica prospectiva” que vai ao encontro do “engajamento observacional da arte” (Ingold, 2013, p.8). Desse modo, a fim de priorizar nesta pesquisa uma implicação no mundo vivido, nas possibilidades da vida humana que estiveram ao nosso alcance, escolhemos também, à

⁶⁶ “Isso não quer dizer que uma seja mais importante que a outra, ou mais honrosa. Tampouco negar que dependam uma da outra de maneira significativa. Trata-se simplesmente negar que são a mesma coisa”.

⁶⁷ Ingold (2015, *e-book*) vai nos dizer que “arte e etnografia não combinam muito. A primeira compromete os compromissos da etnografia com a precisão descritiva; a última foge do imediatismo de envolvimento observacional da arte. Misturar arte e etnografia é, provavelmente, uma receita para arte de má qualidade, e para a etnografia de má qualidade. Combinar arte e antropologia, por outro lado, pode aumentar consideravelmente o poder de ambas.”

exemplo de Ingold, substituir a ideia da antropologia como um “estudo *de*”, para um “estudo *com*” pessoas, no qual aprendemos também a partir delas (Ingold, 2013, 2015). Para Ingold, por fim, comum entre as práticas da antropologia e as da arte seriam as maneiras de conhecer operadas ao “longo dos caminhos de observação do estar *com*” (Ingold, 2015, *e-book*). Indo ao encontro do que considerou Mariza Peirano acima.

Para o presente trabalho, o vínculo com a Antropologia ocorreria então pela “correspondência de suas práticas, e não em termos de seus objetos, respectivamente históricos e etnográficos” (2013, p.8). Dessa forma, realizar antropologia ‘com a arte’ seria considerá-la,

em primeiro lugar, como uma *disciplina*, que compartilha com a antropologia uma preocupação com o despertar de nossos sentidos e que permitir ao conhecimento crescer a partir do interior do estar no desenrolar da vida. Realizar antropologia *com* a arte é corresponder-se a ela em seu próprio movimento de crescimento ou de tornar-se, numa leitura que avança em vez de retornar, e seguir os caminhos pelos quais ela conduz⁶⁸.

Procuramos ainda como diz Ingold, tratar nossas fontes primárias “como catalizadores” e como forma de se “verificar” o nosso próprio pensamento, não como “objeto de análises antropológicas” (Ingold, 2011, p.323) mas como “fontes textuais abertas à inspiração” (*apud*, Fontgalant, s.d).

Fazer antropologia seria para Ingold (2015, *e-book*) “como em um sonho, o abrir contínuo do mundo, em vez de se buscar uma conclusão”. Para Ingold na conjunção entre a arte e a antropologia estaríamos entregues a uma sensibilidade do estranho, ligada sobretudo ao “domínio da experiência humana imediata”. Ao recuperar C. Wright Mills, Ingold confere bastante destaque ao seu ensaio *Sobre o ofício intelectual* (1959), especialmente à problemática entre método e teoria. Contrariando a ideia de que se deve “começar pela definição de uma agenda teórica, para em seguida testá-la empiricamente através de dados coletados de acordo com protocolos-padrão”, Mills considerou, em primeiro lugar, que não deveria haver separação entre método e teoria; em segundo, que também não haveria separação entre trabalho e vida, pois ambas seriam “práticas que envolvem a pessoa inteira, continuamente recorrendo à experiência passada conforme é projetada no futuro”; e por fim, seria também importante como prática característica do ofício intelectual a construção de um diário, que funcionaria como um “repositório de

⁶⁸ It is to regard art, in the first place, as a ‘discipline’, which shares with anthropology a concern to reawaken our senses and to allow knowledge to grow from the inside of being in the unfolding of life. To carry out anthropology with art is to correspond with it in its own movement of growth or becoming, in a reading that goes forwards rather than in reverse, and to follow the paths along which it leads (Ingold, 2013, p.8).

matérias-primas que o profissional intelectual amolda a sua obra” (Ingold, 2015, *e-book*). Pensando a antropologia como prática tal como Mills pensa o *ofício do intelectual*, Ingold (2013) parece chegar à conclusão de que a observação participante relacionaria, de uma vez por todas, o método com o trabalho do praticante e seus materiais, bem como a teoria à *observational engagement and perceptual acuity that allow the practitioner to follow what is going on, and in turn to respond to it* (Ingold, 2013, p.4). Desse modo a observação-participação não se constituiria como “uma técnica de coleta de dados”, nem tampouco como algo limitado à antropologia. Conforme Ingold, o fundamental nessa metodologia de pesquisa seria o “reconhecimento de que devemos nosso próprio ser ao mundo que procuramos conhecer”. Em poucas palavras, a observação participante é uma forma de ‘saber por dentro’⁶⁹. A participação e a observação seriam lados de uma mesma moeda; como método e teoria, teriam suas fronteiras colapsadas.

A abordagem para esta pesquisa deu-se a partir de uma perspectiva duplamente *insider*, pois estive a meio-caminho entre a pesquisadora e a bailarina, pertenci às comunidades de dança estudadas e portanto assumi a perspectiva de alguém que esteve por dentro do mundo da dança, fazendo um trabalho de campo “em casa” (Jackson 1987; Messerschmidt, 1981). Além disso, como forma de contornar o abismo da perspectiva *outsider* – que insiste na separação entre observação e participação – buscamos, com base na postura de abertura antropológica e com inspiração em Strathern (2014, pp.349-50), lidar honestamente com o fato de que estávamos diante de um quebra-cabeças oferecido pelo trabalho de campo num período isolado de tempo. Assim, procuramos identificar palavras ou frases entendidas como constituidoras de unidades de significado, conceito conhecido também como “menor informação autossuficiente” (Guba; Lincoln *apud* Dantas, 2008, p.168) para, em seguida, juntar as unidades de análise com cenas descritivas, transformando-as em categorias de análises (conjunto de sentidos mais amplos). Da análise dos dados do material vivenciado e coletado emergiram algumas categorias, imbricadas umas nas outras, pois não se trata de categorias puras, e sim de sínteses formuladas no próprio modo de formar e preparar o corpo-real que dança. Dentro do tema geral da tese, para cada coreógrafo – Mantero, Hamilton e Thompson –, emergiram diversas categorias e um campo distinto de questões, com apenas alguns pontos coincidentes.

⁶⁹ For participant observation is absolutely not a technique of data collection. Quite to the contrary, it is enshrined in an ontological commitment that renders the very idea of data collection unthinkable. This commitment, by no means confined to anthropology, lies in the recognition that we owe our very being to the world we seek to know. In a nutshell, participant observation is a way of knowing from the inside. (Ingold, 2013, p.5).

Outra contribuição de Strathern (2015) que vem ao encontro deste enfrentamento é a ideia de o antropólogo portar-se como uma esponja, sempre atento para absorver “coisas a respeito de cujo estado ainda não se tem certeza”. Ora, essa ideia não obriga a absorver qualquer coisa, mas sim a garantir esse estado de abertura e atenção, confiando na certeza de que novas questões aparecerão a partir da reunião de um material “cujo uso não pode ser previsto”, cujos dados podem ainda não ser informação e cuja relevância pode ainda não ser óbvia (Strathern, 2015, pp.353-352).

Para Ingold (2013) no processo de observação participante tem um papel importante a postura de se “aprender a aprender”, o que significa pôr em dúvida, sacudir tudo o que pode impor uma forma antecipada ou pré-determinada às observações. Lembrando Ingold (2015, *e-book*), mover, conhecer e descrever são facetas paralelas – “movendo é que conhecemos, movendo é que descrevemos”. A pista é poder pensar em maneiras diferentes de se conhecer as coisas, não com “as teorias na cabeça e os fatos no terreno”, mas em união com as coisas em seus processos de pensamento (Ingold, 2013, p.7). Ingold propõe que tanto o conhecimento quanto a escrita e o movimento exigem observação e atenção. E seguir com atenção é “estar vivo para o mundo” (Ingold, 2015, *e-book*).

Ao escolhermos como campo o estúdio, as residências, o treinamento e os *workshops*, tentamos fugir de uma concepção de trabalho de campo que fosse atrelada à etnografia, bem como a uma antropologia ancorada na análise comparativa. Procuramos, tal como propõe Ingold (2015, *e-book*), conceber a antropologia “como um modo inquisitivo de habitar o mundo e estar *com*”, conduzindo sua prática com base no “diálogo participativo”. Consideramos também que o campo desta pesquisa não se constituiu como algo “imaginado”, algo de que o pesquisador pode se afastar, saindo “do campo de ação para a margem”. Conforme Mariza Peirano (2008, p.4), ele estaria dentro de nós, tal como apresenta uma das epígrafes deste capítulo. Essa consideração tem relações com o que Peirano considerou ser a etnografia como “teoria vivida” e com a possibilidade de depararmos com o inesperado⁷⁰ enquanto conhecimento ou informação. Para a autora isso seria um elemento fundamental do conhecimento etnográfico, pois trata-se “da inquietação e do interesse que o etnógrafo experimenta no trabalho de campo” e um indicativo de que “estamos ‘em campo’”. São surpresas que parecem “meros acasos”, como muitas vezes acontece na vida. Para a dança parece ser duplamente verdadeira a ideia de que o campo

⁷⁰ Segundo Peirano (2008), a surpresa é um pressuposto tanto em Levi-Strauss quanto em Malinowski.

está em nós: afinal o conhecimento gerado pelo campo é incorporado e, por outro lado, o campo para se constituir também precisa do olhar, da escuta, de todos os nossos sentidos.

Marcus (2004, p.141) levanta questões sobre a instabilidade e a exclusividade da pesquisa de campo na atualidade, sobretudo com relação ao passado, o que denominou *mise-en-scène* malinowskiana⁷¹ de sua apropriação pelo campo da arte⁷². Nesse sentido, ele pergunta quais seriam suas fronteiras espaciais, seus limites temporais, suas formas, e ainda como seria “construída, delineada e concebida” a relação com os chamados “informantes”. Sem que chegue a uma resposta definitiva sobre isso, ele considera “que novas técnicas, ou ao menos uma nova estética da técnica, mesmo de um tipo formal, seriam necessárias” para o aperfeiçoamento do trabalho de campo.

Para além das críticas de Hall Foster em seu célebre texto *O artista como etnógrafo*, Chris Wright⁷³ (2013) nos apresenta o trabalho de campo como algo controverso, tendo em vista o fato de o termo campo ter sido usado de modo indiscriminado, especialmente após o chamado *ethnographic turn*. No entanto, ao mencionar o campo da arte e da Antropologia o autor observa que ambos documentam seu processo e que uma disciplina não resolve o problema da outra. Nesse sentido, ele considera que seu intuito não é transformar a Antropologia em arte e vice-versa, mas sim promover integrações entre os dois campos que sejam produtivas e inspiradoras, pois entre elas haveria inúmeras contribuições a se fazer. Seu balanço final do problema é que a noção de “trabalho de campo no plural” confere força a algumas questões que parecem ser fundamentais: a primeira diz respeito ao modo como o trabalho de campo é feito; a segunda, ao modo como os participantes reivindicam autoridade.

Para compor a presente bricolagem metodológica aproximei-me da metodologia *Practice as Research (Par)*⁷⁴ desenvolvida por Robin Nelson (2013), autor proveniente do campo da prática artística inglesa. Trata-se de uma metodologia que pressupõe um modelo dinâmico e dialógico para a apreensão de processos. Para ele, em vez das questões que

⁷¹ A *mise-en-scène* malinowskiana seriam as “monografias clássicas da antropologia” em que “(o) fazer etnográfico está na base das monografias, que continuam sendo o objetivo ideal (ou utópico) do investigador. Construídas como um retrato sincrônico de um momento específico, elas se tornaram documentos de um horizonte histórico para as culturas e sociedades sob análise e, igualmente, documentos de um horizonte histórico para as sociedades dos etnógrafos que as produziram (Peirano, 2008, p.4).

⁷² O contexto dessas considerações é a resposta crítica de Marcus (2004) a Hall Foster, no ensaio *O artista como etnógrafo*.

⁷³ Conferência disponível em: <http://www.tate.org.uk/node/288443/>. Consultado em 21 de maio de 2016. Informação verbal.

⁷⁴ *Practice as research* (PAR), *practice-based research* (PBR), *tese-criation*, *research through practice*, *research by practice*, *performance as research* são termos usados muitas vezes de modo intercambiável para sugerir a relação entre teoria e prática. Para distinções entre os termos ver Knowles e Cole (2008).

exigem respostas específicas e da possível evocação do método científico “em que os dados levam à resolução de hipóteses”, (Nelson, 2013, p.29), seria melhor privilegiar novos *insights* que em geral acontecem durante o processo criativo, isto é, no fazer da prática.

Para Nelson *Arts Praxis* é o resultado ou produto da pesquisa e, como tal, é fruto de “teoria imbricada com a prática”. A ênfase da *PaR* é o conhecimento prático articulado ao fazer e portanto à *praxis*. A prática ela mesma é tida como evidência substancial da pesquisa. Gostaria de pensar no mesmo sentido que Nelson (2013), que considera a obra de arte e seus processos, mas também artigos publicados e não-publicados⁷⁵ como evidências da pesquisa. Durante o processo deste doutoramento foram escritos nove artigos, sendo que seis deles já foram publicados e dois deles encontram-se no prelo.

Nas práticas de observação participante, tal como os antropólogos, voltei-me para a ideia de tomar “para mim mesma” algo da maneira “de se mover, sentir e pensar” das pessoas com as quais eu trabalhei e com as quais aprendi (Ingold, 2016, p.10). Importante notar também que cada *workshop* e cada treino impôs certo período de escrita e organização do material, tanto corporalmente (trabalho individual em estúdio) como no registro – por exemplo, para a organização dos cadernos de campo, dos relatórios, dos artigos etc. –, de modo que a própria experiência corporal foi assumida como um dado e um meio de análise. Esse tipo de pesquisa, pesquisa em arte, define-se pela própria prática do pesquisador, pela compreensão de seu saber incorporado, seus processos e produtos. O ponto de vista desta pesquisa é pensar o fluxo entre arte e conceito, evitando a ideia de se separar em dois extremos a relação entre arte e teoria, como se a arte ilustrasse uma dada teoria (Rajchman, 2011, p.97). Assim, por exemplo, podemos perguntar: o que é feito no estúdio que ressoa no quadro teórico? Privilegiar o trânsito entre a dança e o quadro teórico seria conectar esses dois campos, encontrando ressonâncias, observando esse processo como recíproco.

Outra forma como procurei pensar o fluxo entre arte e conceito, em consonância com Nelson (2013), foi pela reflexão crítica. Em outras palavras, como se tratava de um procedimento prático, a cada prática procurei dar um passo atrás para compreender como tal prática foi realizada. Isto é, a pesquisa exigiu refletir sobre o processo do que estava sendo feito, pois muitas vezes não é evidente quais conhecimentos ele envolve. A reflexão crítica age assim como forma de tornar explícito aquilo que está implícito.

⁷⁵ Ver Anexo D.

Robin Nelson (2013) considera que na pesquisa investigativa a pergunta pode chegar a mudar, mas seu domínio não, afinal *it is recognized that, as the research progresses, the direction might shift and perhaps become more focused in the process – and this holds for research conduct by all methodologies in all disciplines* (Nelson, 2013, p.30). Nesta pesquisa algo parecido aconteceu.

Inicialmente trabalhamos com a ideia de que o recorte principal seriam as práticas corporais da dança de um grupo de coreógrafos e professores pertencentes ao circuito de dança, arte e educação promovido pelo estúdio LaborGras, na cidade de Berlim, em sua relação com a educação somática. No decorrer da pesquisa, vimos que o foco era na verdade uma pluralidade de trabalhos em *meshwork*, promovidos por artistas que também não pareciam estar situados em apenas um estúdio. Desse modo, houve uma ampliação do campo inicial da pesquisa. Em Berlim, além do estúdio LaborGras, passamos a realizar pesquisa nos estúdios Dock 11 e RadialSystem V. Em Lisboa, diante de um campo igualmente fértil de práticas artísticas da dança, resolvemos incorporar também um grupo de coreógrafos e professores. Em um primeiro momento, então, priorizei os treinos abertos do estúdio Olga Roriz⁷⁶, projetos em dança desenvolvidos com a *Voarte*, o trabalho com Vera Mantero na sede dos *Artistas Unidos*, e a residência artística ‘Estúdio de Criação’ promovida pela *ACCCA – Companhia Clara Andermatt* e pela *Associação Sons da Lusofonia*⁷⁷. Somente em um segundo momento excluí todos, concentrando minha atenção apenas no trabalho de Mantero promovido pelos *Artistas Unidos* e pelo Forum Dança.

No que se refere ao campo, além da mudança do foco do trabalho houve também uma mudança na questão da pesquisa. Inicialmente desejávamos compreender os imbricamentos ou encontros da dança contemporânea e de suas práticas corporais com a Educação Somática, bem como o modo como isso se relacionava com processos de criação. Diante dos autores enquanto coreógrafos e professores, pudemos perceber o quanto a Educação Somática encontrava-se mais que imbricada em práticas corporais da dança, estando muitas vezes dissolvida nos próprios princípios da dança contemporânea. Assim, a ideia foi substituída pelo desejo de problematizar o Campo Somático; percebê-lo, não em seus imbricamentos com as práticas corporais da dança contemporânea, e sim como campo de fato dissolvido na própria dança como discurso performativo, portanto

⁷⁶ Sobretudo, o trabalho de Teresa Ranieri, Sylvia Rijmir, Patrícia Henriques, São Castro, Magalie Lanriot e Jácome Filipe.

⁷⁷ Sobretudo o trabalho com Margarida Bettencourt.

como “ato ou enunciado de fala” (*speech of act*)⁷⁸, para que assim pudéssemos fugir desse lugar de crença que muitas vezes a Educação Somática termina por ocupar (Santos, 2016). Gostaríamos assim de conceber o Campo Somático (quando este aparece nas práticas da dança) como algo “livre das normas impostas por seus fundadores”, deslocando-o para a disciplina da dança; no caso, para as práticas e os discursos da dança contemporânea, sob “função estritamente performativa, como técnicas do corpo” (Ginot, 2010a, p.25).

A presente investigação, contudo, não procurou unificar métodos ou buscar fórmulas, mas sim debruçar-se sobre a riqueza das práticas corporais nesse campo da dança e do imenso pensamento que é produzido no contexto dos estúdios e da própria prática da dança. Assim delimitamos algumas questões que situam a presente investigação, a saber:

- Como as práticas da dança contemporânea podem agenciar processos de criação coreográfica e conduzir pensamentos próprios sobre o devir coreográfico e sobre a formação e preparação do “corpo-real”(corporeal) que dança?
- Como as práticas corporais desses autores guiam e refletem a arte da dança e uma epistemologia própria, pois considero que o treino de práticas corporais da dança não estariam apenas no lugar da construção de habilidades (*skill builders*) mas também nos da invenção, da descoberta e do desenvolvimento da dança (Bales & Netti-Fiol, 2008, p.viii).

Como preconizado por Mills (1959, *apud* Ingold, 2015), a presente pesquisa acumulou cerca de vinte cadernos de campo cuja função era documentar, mas, para além disso, constituir uma espécie de arquivo que guardasse documentos sensíveis, desenhos, ideias⁷⁹. Concomitantemente, construí ao longo do processo um diário de imagens, fotografias e videografia⁸⁰. O trabalho com vídeo serviu como registro mas também como

⁷⁸ A ideia vem ao encontro do que venho pensando sobre o Campo Somático como uma série de discursos performativos considerados por Ginot (2010a, p.12) e também segundo a teoria dos atos de fala de Austin (1962) e de Butler (1997 *apud* Setenta, 2008, p.29) que vai “expandir o conceito de performativo para o conceito de performatividade”, e dessa forma vai considerar o ato de fala como um ato corporal.

⁷⁹ Devido a grande extensão desse material tornou-se impossível disponibilizá-lo, tanto nos anexos, quanto em plataformas digitais. Indico que buscarei meios e profissionais que possam fazer com que os 20 cadernos de campo saiam do papel e rumem para o meio digital, tornando-se público. Fica registrado um forte *ato de fala*.

⁸⁰ Em anexo incluímos parte desse material, indicando seus endereços eletrônicos.

material para a arte⁸¹. Visto que o trabalho no estúdio nos levaria a um estado de inconsciência, o vídeo operou sobretudo como uma ferramenta para explorar a memória, possibilitando-nos rastrear o que fora feito. A composição dos diários foram formas de engajamento e de postura ativa na pesquisa, por isso priorizei que a escrita fosse feita em diálogo com algumas imagens e fotografias, para que pudesse tratar as imagens como texto com os quais deveriam estabelecer ‘correspondência’. Vale dizer que o trabalho com vídeo foi utilizado por mim nas experimentações individuais no estúdio e durante todo o trabalho de Keith A. Thompson. Para os trabalhos de Vera Mantero e Julyen Hamilton priorizou-se o registro nos diários e apenas algumas fotos tiradas por mim. Existem fotos relacionadas às práticas pedagógicas de Mantero que são imagens *still* feitas de gravações de *workshops* disponibilizadas na *internet*. E outras relacionadas às práticas artísticas que estão disponibilizadas no *site* do O Rumo do Fumo.

Para observar o movimento em seus estudos, Deidre Sklar usa como estratégia a percepção de uma “empatia cinestésica” (*kinesthetic empathy*) ou de um “sentimento com” (*feeling with*). A autora deseja apreender o campo da dança segundo uma “perspectiva de quem faz” (Sklar, 1991, p. 9). Assim, somada a todos os elementos da imersão ao campo, a experiência vivida e apreendida pela empatia cinestésica transforma a experiência em um dado etnográfico (Sklar, 1991, p.9). Joan Frosh (1999, p. 258) por sua vez, ao trabalhar a etnografia da prática artística considera ser importante perceber as reações somáticas do pesquisador, isto é, suas emoções e sensações sobre o campo, pois, assim como os demais dados etnográficos, estes devem ser visto como uma fonte parcial de informação. Para Sylvie Fortin (2009, p.81): “a corporeidade do pesquisador, suas sensações e emoções sobre o campo são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso”. O conceito de empatia cinestésica, como visto acima, poderia ensejar a reprodução do movimento do outro, o que, em se tratando de dança, nos capacita a observar no próprio corpo gestos, movimentos, sensações e sentimentos advindos do campo. Para Davida (2011, p.13) a dança deve ser pensada segundo essa “tradição cinestésica” pois é realizada de “corpo para corpo”. Convém lembrar entretanto, com Bojana Cvejić (2015, p.231), a hipótese de isomorfismo entre emoção e movimento, de modo que o mais importante não seria determinar uma relação de causa e efeito entre a dança e a emoção ou sentimento. Mais do que para estabelecer um

⁸¹ Trabalho que foge do escopo dessa tese.

foco em reações somáticas, o conceito de empatia cinestésica foi introduzido nesta pesquisa como um modo de intensificar a atenção dirigida aos afetos e devires.

1.2.1 Considerações sobre a escrita

Mariza Peirano (2008, p.6) salienta o importante papel da linguagem na etnografia uma vez que a escrita teria a função de “comunicar ao leitor de sua experiência e sua interpretação”, exercendo com isso certo poder persuasivo, além de permitir que o trabalho de campo se estabeleça como um “diálogo vivo”. Ora, se isso é verdade, como seria possível transpor para a escrita essa vivacidade, haja vista que a ‘transposição’ desse diálogo para o papel envolve sempre a relação entre a teoria e a prática? Outra questão para Peirano é que a escrita etnográfica vai além da descrição, pois depoimentos e entrevistas não são apenas “relatos referenciais e propositivos”. Noutras palavras, o registro escrito seria mais que mera duplicata, seria “uma realidade mental que descreve o mundo pelos equivalentes verbais da pluralidade de significados embutidos numa conversa”. De modo semelhante, nós também poderíamos perguntar como seria possível verificar pela escrita os muitos significados incorporados naquela dança ou naquele corpo. Do artigo de Peirano resta ainda uma questão ou um desafio: se não é possível apenas descrever a experiência etnográfica, nem apenas repetir o que se ouviu, então talvez seja necessário “interpretar, traduzir, elaborar o diálogo que esteve presente na pesquisa de campo” (Peirano, 2008, p.7).

Marilyn Strathern (2014), por sua vez, evoca a dimensão imaginativa e o processo de recriação da escrita. Para ela “as ideias e as narrativas que conferiam sentido à experiência cotidiana de campo têm de ser rearranjadas para que façam sentido no contexto dos argumentos e das análises dirigidos a outro público” (p.8). A autora então propõe a escrita como um segundo campo e sugere ainda inverter a ordem da pesquisa, ao lembrar da necessidade de observação e análise do próprio momento de análise. Desse modo, é como se ela propusesse uma ordem *in media res*⁸², afinal “o investigador não conhece de partida toda a série de fatores relevantes para a análise final, nem toda a série de análises relevantes para a compreensão do material que já ocupa suas notas e textos” (Strathern, 2014, p.359).

⁸² *In media(s) res* (Latim para ‘no meio das coisas’) é uma técnica literária em que a narrativa começa em meio à história, em vez de ao início.

Considerando procedentes essas observações, decidimos adotar a postura de Strathern (2014) e fizemos da escrita um segundo campo, usando entretanto o conceito de coetaneidade, isto é, situar o autor do discurso no mesmo tempo em que estão os sujeitos da pesquisa, evitando assim “categorias que implicam distanciamento temporal” (Fabian, 2006, p.510), a fim de conferir vivacidade à escrita. Também nesse sentido, em partes mais reflexivas optamos pelo uso da primeira pessoa, pois, como propôs Dena Davida (2011, p.5), é forte o caráter que a primeira pessoa pode assumir, o que contribui para esse modo mais vívido de escrita. Na presente tese há, portanto, uma certa variação no uso da pessoa gramatical devido muito às nossas escolhas metodológicas, pois relato e exposição interpenetram.

Procuramos também, segundo Strathern (2014), fazer com que algumas análises fossem realizadas no momento da observação. Assim foi que, por exemplo, no trabalho de Hamilton pudemos analisar, por nossa própria participação, o quanto a fala e o pensamento se constituíram como parte importante de sua pedagogia, equiparando-se muitas vezes à parte prática. Isso ratifica as considerações de Fortin (1994, p.76 *apud* Dantas, 2008, p.158) quando afirmou que “a fala e o movimento são duas formas de representação que traduzem dois tipos de experiência”, isto é, dois tipos de compreensão que parecem complementar-se. Observamos também o quanto o “discurso em situação”, assim chamado por Vellet (2011, p.220), transformava-se em performance quando se tratava de reproduzir a fala que ocorrera durante as aulas. No caso de Vellet, a autora investigou como a relação do discurso usado durante a transmissão da dança contemporânea constrói o gesto e como influencia a percepção, a imaginação ou a sensibilidade. Ora, o ‘discurso em situação’ de Hamilton tornou-se performance de um modo que não poderia ser ignorado. Pois muito frequentemente em sua fala ele se serviu do canto, da declamação de poesia, do piano (no estúdio da RadialsystemV), da narração de inúmeras histórias e anedotas, bem como de gestos acompanhados por sons onomatopeicos. Cabe lembrar que no caso de Hamilton, o ‘discurso em situação’ parece ter mobilizado também conversas do campo político, e conseqüentemente o registro escrito de sua fala extrapolou por vezes o âmbito da transmissão da dança.

Uma vez que esta pesquisa envolveu bibliografia em Inglês, idioma também predominante no contexto alemão, outro problema que se impôs foi lidar a tradução para o Português. Problema delicado, já que, como propõe Walter Benjamin citado por Filomena

Molder (2015)⁸³, “estamos sempre às portas da língua e não lá dentro”. Nesse sentido, mesmo diante das limitações no uso dos idiomas, fator que necessariamente implica perdas para os não-nativos, buscamos ainda assim observar os textos e as falas como um ser vivo que nos interroga e pensa conosco, à frente e em diálogo (Miranda, 2015)⁸⁴, de modo que a tradução, assim como toda a atividade escrita desta pesquisa, buscou acompanhar tanto quanto possível o pensar de cada texto e fala.

Por fim, durante o percurso da tese, as análises e reflexões serão atravessadas por pinceladas de uma escrita mais autoral, retiradas de alguns cadernos de campo (escritos em itálico, com letra tamanho 10, sob a denominação de caderno de campo). Aviso o leitor que são escritas tímidas, tecidas também pela perspectiva do corpo-realidade que dança.

1.2.2 Considerações sobre conversas e entrevistas

Optamos por entrevistas abertas, não-estruturadas, e por conversas informais. Assim, as entrevistas foram correlacionadas a partir dos objetivos de pesquisa e das análises feitas durante a observação. Realizamos o tipo de entrevista em que o entrevistador faz uma pesquisa inicial que evita ser exaustiva e em seguida o próprio entrevistado tem a oportunidade de desenvolver outros temas que não necessariamente estavam no roteiro inicial. As informações coletadas por meio das entrevistas muitas vezes ficaram em segundo plano, visto que muitas das respostas para as perguntas levantadas apareceram no decorrer da própria aula.

A realização de entrevistas com os principais sujeitos da pesquisa tornou-se uma tarefa bem exaustiva, pois as oficinas eram muito longas (de três a cinco horas) e delimitadas pelos inúmeros afazeres subsequentes dos coreógrafos, como ensaios e reuniões com seus produtores. No caso de Thompson e Hamilton, artistas visitantes cujas oficinas eram muito extensas, a situação era ainda mais complicada, devido ao cansaço às vezes de ambas as partes. Ademais o fator físico era complementado pela limitação temporal de suas agendas completas. Contudo, houve sempre muito espaço para conversas

⁸³ Em palestra no seminário Tradução: Acto Crítico e Criação: com José Miranda Justo (CFUL-FLUL), co-org. Bruno C. Duarte e Gianfranco Ferraro, que teve lugar no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, em 15 de Abril de 2015. Disponível em: <http://www.aelab.ifilnova.pt/pages/research-seminar-critica-valores-praticas-artisticas>. Consultado em 21 de dezembro de 2016. Informação verbal.

⁸⁴ Parafraseando José Miranda Justo no seminário Tradução: Acto Crítico e Criação: com Maria Filomena Molder (IFILNOVA) e co-org. Bruno C. Duarte e Gianfranco Ferraro, que teve lugar no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, em 15 de Abril de 2015. Disponível em: <http://www.aelab.ifilnova.pt/pages/research-seminar-critica-valores-praticas-artisticas>. Consultado em 21 de dezembro de 2016. Informação verbal.

informais nos interstícios das aulas, como nos momentos de pausa ou na hora do almoço. Tanto no trabalho realizado no estúdio LaborGras quanto no estúdio Radialsystem V a hora do almoço foi um dos momentos de maior partilha. Reunidos em torno da mesa, pudemos aprofundar um pouco mais nossa relação e assim abria-se um espaço para as minhas perguntas e para a escuta.

Minha entrada em campo se deu como doutoranda, muito mais do que como bailarina. Para estabelecer uma relação de confiança, e para que fosse possível o compartilhamento do tempo e do vivido de que fala Johannes Fabian (2006), foi importante esclarecer para toda a comunidade envolvida que o interesse em acompanhar as práticas da dança tinha também o propósito de compor o doutoramento. De uma maneira geral, ter exposto isso aos sujeitos envolvidos na pesquisa facilitou o acesso a arquivos pessoais, às entrevistas, a conversas informais e ao registro visual de alguns dos treinos. A escolha do estudo das práticas dos sujeitos envolvidos fez também com que sentissem um reconhecimento público por seus trabalhos.

1.3 O estúdio como campo da prática artística

O estúdio é o local do desenvolvimento, da pesquisa, do treinamento de “corporificar” (Mantero, 2015) qualidades de movimento, ou seja do *embodiment*, lugar de transformação “de material afetivo para material em forma de força” (Ferracini, 2016), lugar onde se produz pensamento, conhecimento sensorial, treino cotidiano mas não aquele feito de forma mecânica, automatizada ou adestrada, e sim aquele que “ensina o falcão a caçar o que não caça” (Ferracini, 2016). Renato Ferracini⁸⁵(2015), ao buscar a etimologia da palavra treinamento, encontrou no Latim a palavra *traginare*, que significaria “ensinar o falcão a caçar o que não caça”. A ideia de *traginare* seria a de intensificar uma qualidade já existente: para o falcão, a de caçar, apetite que já lhe pertence; para o bailarino, a presença, a imaginação, a criação, dentre outras.

Melanie Bales e Rebecca Nettle-Fiol (2008, p.viii), pesquisadoras da *University of Illinois Urbana-Champaign (Dance Department)*, partem da premissa de que, na dança, o treino de práticas corporais não estaria apenas no lugar da construção de habilidades, mas sim no de invenção, descoberta e desenvolvimento da dança. O treinamento no estúdio, em forma de aula ou de *workshop*, também estaria ligado a uma ideia de laboratório, o que complementa a ideia de estarmos em um lugar não só de construção das habilidades mas sim um lugar da invenção e da descoberta. Na área científica, a natureza do laboratório é produzir o futuro, mas também ficar aquém do absoluto contemporâneo, na medida em que existem pesquisas em andamento ou coisas que ainda não foram descobertas. O treinamento da dança, concebido como um laboratório, implica situar-se nessa fratura. Convém notar assim que no laboratório da dança retêm-se muitos dos achados pesquisados, pois nem tudo se transforma em produto. Parece haver nele também uma não-linearidade, em contraste com o esquema criado pela sociedade segundo o qual primeiro se aprende e depois é que se trabalha. Isso quer dizer que, nesses contextos, o processo de aprendizado não acontece necessariamente antes do processo profissional, fronteiras que são na verdade borradas. De modo que, em Lisboa ou Berlim, um estudante ou principiante da dança pode frequentar um treinamento ombro a ombro com um profissional da dança, promovendo um intercruzamento geracional e cosmopolita.

⁸⁵ Em palestra no Seminário Permanente em Performance e Filosofia, realizado no contexto do AELab – Laboratório de Estética e de Filosofia das Práticas Artísticas do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, em 04 de dezembro de 2015. Informação verbal.

Para a pesquisadora Silvia Pinto Coelho (2016) o estúdio, o ensaio e o pensamento coreográfico seriam “casa-espelho”, uma espécie de “máquina de reflexão”, um laboratório de testar, ou de ensaiar potências, onde se constróem maquetes de realidade e são observadas, à lupa, determinadas relações” (p.14). Encontramos o trabalho de Victoria Anderson (2013) ao aprofundarmos a ideia do estúdio como campo da prática artística. Para ela o estúdio não pode ser visto como um espaço neutro, ou um campo isolado. Seu estudo mostra o chão da dança ligado ao campo militar, à história da Renascença europeia, no que tange à cinética da modernidade⁸⁶, e ainda à Filosofia e à Estética gregas. Além desse legado histórico, filosófico e estético, o estúdio estaria ligado a mudanças arquitetônicas e ideológicas, entre elas a racial⁸⁷.

O estúdio não seria uma tábula rasa à espera de ser preenchida, mas sim um espaço performativo. Com base nos estudos da performance, o performativo ganha aqui o sentido que lhe é dado por J. L. Austin (1911-1960): “atos ou enunciados de fala” (*speech of act*). Para Austin (1962), a linguagem, ligada às práticas sociais e aos paradigmas da comunidade, estaria sempre em relação com a situação em que se dá seu contexto social e cultural. Austin propõe que expressões descritivas sejam consideradas como um ato que quer realizar algo e não apenas descrevê-lo, por isso o autor chama tais expressões performativas. O termo performativo, derivado do verbo inglês *to perform*, é correlato do substantivo ‘ação’. Dessa forma, os “proferimentos performativos, exatamente por serem atos realizados, não estão sujeitos à verdade ou à falsidade, mas à “condição de felicidade” que explica seu sucesso e insucesso” (Marcondes de Souza, 1990, p.12). Via Judith Butler, Anderson também ressalta o conceito de *total speech situation* de Austin segundo o qual a força do enunciado performativo estaria relacionada às esferas temporal, espacial, contextual e linguística, isto é, não é só “o fato de as palavras serem ditas num determinado momento” que faz com que “o enunciado tenha sucesso” (Anderson, 2013, p.60). O que, por outro lado, não quer dizer que qualquer espaço pode ser considerado performativo:

Of course, not all spaces can be considered performative, just as not all utterances are performative. It is in the instances (classroom, courtroom, garden, prison, sports arena) when a space is designed to engender a performative situation in which the architectonics

⁸⁶ Um de seus objetivos é a investigação do impacto cinético e espacial da modernidade. Da mesma maneira que seu orientador, André Lepecki, há nela uma preocupação com o “projeto ontopolítico do corpo-feito-para-o-movimento (Lepecki, 2006, p.13).

⁸⁷ Sua consideração sobre a ideologia racial está em sua análise do documentário sobre Martha Graham *A Dancer's World* (1957). Nesse documentário, gravado em um espécie de estúdio virtual, é possível ver “como parte do cenário” a “presença muda” (Anderson, 2013, p.90) de uma empregada negra no camarim de Graham. Concordamos com Anderson, quando ele afirma que sua presença é dolorosa e reveladora de uma América do Norte racializada. Por mais que a questão racial não tenha sido o foco da presente pesquisa, muitas vezes pude me perguntar onde estavam os negros nos contextos estudados.

of the space calls into being the roles, procedures and speech acts that are intended to create change through a kind of kinetic morphology between the space and the subject or subjects within the space. Again, this morphology is full of (often productive) resistances and failure failures; a process which, as we will see, is often richly imperfect (Anderson, 2013, pp.10-11)

Dessa forma, temos o estúdio como um espaço que engendra situações performativas e suas falhas. As falhas do performativo, de que fala Butler, estariam também em coisas mais sutis. Para o bailarino no estúdio, elas poderiam ser um escorregão, uma falta de alinhamento ou uma tensão onde não deveria haver tensão. Na mostra final do trabalho de Keith A. Thompson, por exemplo, um *gap* aconteceu e a mim não foi possível integrar o pulo em uníssono; noutra situação – um dueto em que tudo estava coreografado – ocorreu-me um pequeno blecaute. A falha instalou-se e o corpo teve de arrumar um meio de voltar ao encadeamento nas próximas cenas.

This failure to achieve a totalized form during transitions (a hunched shoulder here, a pelvis out of alignment there, a clawed hand revealing the strain of the movement) reveals the way the performative utterance can be marked by felicity and infelicity in the same breath. The space between the dancers as they moved in unison or danced together as partners, which at first seemed to define them as autonomous subjects, was seen to be charged with a peculiar tension; becoming an individual subject was intertwined with the fused energy of the ensemble. On the level of technique, fraught with the possibility of failure and success, each phrase contains hidden worlds within it. (Anderson, 2013, p.64)

Contudo, Anderson lembra que a natureza do enunciado performativo é fluida, o que cria no estúdio, encarnado pelos bailarinos, uma qualidade “explosiva”, “volátil”, oscilante entre o concreto das marcas coreográficas e seus interstícios sempre “repletos de mistério, estranheza e perigo” (2013, p.64).

Assim como Bales e Netti-Fiol, Anderson, sem esquecer o fato paradoxal de que se trata de um espaço de intensa disciplina, considera o estúdio um lugar de invenção, pois, como um espaço de possibilidades, como uma zona limiar, ele convida a “novas regras”. Para pensar o estúdio como espaço de possibilidades, Lepecki (2006) e Anderson evocam a análise de Philip Zarrilli (2002) em seu artigo *O estúdio metafísico*, no qual o autor identifica no estúdio o lugar da possibilidade, do “modo subjuntivo”, do “como se”, abordagem essa também desenvolvida por Victor Turner (1986) para caracterizar a performance. Para Turner (2005) como oposto da vida cotidiana, onde predominaria o acontecimento no modo indicativo, o modo subjuntivo é algo que está na fase liminar, pois

é o modo do “talvez”, do “pode ser”, do “como se”, hipótese, fantasia, conjectura, desejo. (...) A liminaridade pode talvez ser descrita como um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas,

um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar (Turner, 2005, 1986, pp.183-184).

Se por um lado o estúdio seria o local da possibilidade, para Zarrilli seria também o lugar de “possibilidade da falha e da perda”. Afinal o estúdio é um lugar em que “nunca se pode estar completamente seguro de si mesmo, onde as fundações podem ser abaladas inesperadamente a qualquer momento” (p.162). Para Zarrilli a falha seria tão certa quanto a espera das quedas ensaiadas pelo palhaço que cai sentado para fazer rir (*pratfall*). Um lugar onde o tapete é puxado, onde *shit happens* (Zarrilli, 2002, pp.162-163). A fala de Marta Graham sobre “a necessidade de sempre ter retornar ao estúdio” (Anderson, 2013, p.3) não parece ser um mero acaso.

As Graham points out, no matter how hard you work, no matter how much you prepare, no matter how many times you reach that peak of artistic maturity where you can hold the stage on your own, there is always a lurking fear that “perhaps you should have gone back to the studio and worked again because that which you do not want to do is to fail in charity or in passion (Graham apud Anderson, 2013, pp.3-4).

Além da iminente falha, Zarrilli (2002) e Anderson (2013) consideram o estúdio como liminal, isto é, um espaço “entre”. Para Zarrilli esse espaço liminal seria o lugar do paradoxo: como a possibilidade de estar entre a presença e a ausência, estar aqui e lá, agora e depois; lugar da ambiguidade, e com ela, o potencial de transformação, onde se aprende como fazer, dizer e agir como “outro”. Para Anderson o estúdio emerge como liminal por parecer estar entre o público e o privado e por conter uma mistura entre a restrição e a liberdade. No “entre” também seria possível encontrar tensões que para Anderson estariam nas próprias fundações do treino da dança ocidental, como a restrição e a possibilidade, o teórico e o experimental, espaço do estúdio e espaço do corpo, individual e grupal, disciplina e experimentação.

Por fim, para Zarrilli (2002, p.164) o estúdio seria metafísico porque é o local da exploração filosófica.

the studio offers a place for the unremitting examination of such everyday question of experience. (...) thoughtfully tease out in our specific modes of embodiment the assumptions and presuppositions about the body, mind, ‘self’, and ‘action’ that are at ‘play’ there, informing what we do and how we do it. (p.164).

Gostaria de pensar o estúdio como campo também no sentido de Pierre Bourdieu (2008), pois como propõe Anderson (2013) apesar de vazio o estúdio é um “espaço intensamente social” (p.242). Na teoria de Bourdieu, campos são “campos de forças” (2008, p.64) cujo funcionamento depende do interesse das pessoas, é o que as faz

“concorrer, rivalizar, lutar” (Bourdieu, 2004, p.127), ou seja são universos (Bourdieu, 2008) que possuem hierarquias e regras próprias.

Existe um campo político (assim como existe um espaço religioso, artístico, etc.), isto é, um universo autônomo, um espaço de jogo onde se joga um jogo que possui regras próprias; e as pessoas envolvidas nesse jogo possuem, por esse motivo, interesses específicos, interesses que são definidos pela lógica do jogo e não pelos mandantes (Bourdieu, 2004, p.200).

Há um jogo de forças que se estabelece no estúdio dos campos pesquisados. Esse jogo parece estar ligado à dualidade de que fala Anderson (2013) entre uma ideia implícita de que não haveria nenhuma hierarquia social e a ideia explícita de que os “corpos poderiam ir a qualquer lugar” (p.168), um controle “espacial”, geométrico e planar do corpo, que o impede de “experimentar o infinito” (p.168). Para Anderson, atração, ansiedade, fixação seriam as reações do bailarino ao centro do estúdio. O centro e a frente do estúdio teriam uma correspondência com a lógica espacial da perspectiva e do prosaetrio do teatro. Assim revela-se a herança dos teatros e jardins da Renascença.

Sua pesquisa mostra que a dança deveria ser vista de uma única direção, sendo a melhor vista reservada ao rei. Essa espécie de ‘força gravitacional da visibilidade’ que incide sobre o centro continua operando, mas hoje isso vai depender do modo como a aula é conduzida e o espaço está disposto. As aulas de Vera Mantero e as composições instantâneas de Hamilton iniciam e se encerram sempre em roda, há também as “arenas reflexivas”⁸⁸ (Gravina, 2010, *apud* Turner, 1987) que dão ênfase ao caráter performativo de que fala Anderson e parecem propiciar uma experiência do infinito espacial. Desde Laban, Forsythe (Preston-Dunlop, 2002) e também desde Cunningham, ensinam-nos na dança que, para a criação, o centro do palco deve ser evitado, pois o centro do palco pode ser colocado em qualquer lugar. Em *Natureza Monstruosa*, performance de Marcela Levy, essa ideia é levada ao extremo, pois boa parte da peça se passa ao fundo do palco, ao lado direito, o que obriga o público a engajar seu corpo em uma torção para que possa acompanhar os movimentos dos bailarinos.

Em uma estrutura de aula mais tradicional, como são a maioria dos treinos para profissionais em Berlim e nas aulas abertas em Lisboa, a frente, mais que o centro, é implicitamente reservada para quem tem mais domínio do que vai ser passado ou mais segurança. Além disso, é um lugar mais privilegiado por oferecer ao professor uma melhor visão. Afinal o centro e a frente são lugares de destaques, não deixam de serem vitrines,

⁸⁸ Conceito que será discutido no próximo capítulo.

isto é, lugar de onde o bailarino pode expor suas qualidades, o que pode aumentar suas chances de ser chamado a colaborar com alguém consagrado ou prestigioso. É um local em que redes e conexões podem ser tecidas em *meshwork*.

Outro jogo de força que foi possível observar foi o de se ‘esperar pela vez de participar’ ou até mesmo o de ‘deixar que o outro participe’. Jogos de força que tornam-se bem nítidos na prática de repetição de frases de movimento. Os treinamentos e as aulas contêm várias fases, uma delas é a divisão em grupos para que se possa praticar com um número menor de pessoas a repetição de determinado material. Assim, acontece certa disputa acerca de quantas vezes eu posso praticar o exercício, mesmo que isso signifique participar de outros grupos também, o que também permite mais visibilidade. Outro jogo de força é poder ser corrigido ou não pelo professor, isto é, a quem o professor, com o seu olhar “ponto de fuga” (Anderson, 2013) vai dirigir sua atenção. Anderson aponta o espaço do estúdio como um lugar de exposição, onde não há canto em que alguém possa se esconder. Contudo, nesses espaços de pesquisa, os bailarinos não parecem querer se esconder. Querem ser corrigidos, querem ser notados:

The vanishing point in the studio rests not in the reflection of the dancer in the mirror, but in the penetrating gaze of the dancing master around whom the power of the scenographic space of the studio revolves. Though the mirror is a powerful tool, it is merely an aid that seeks to replicate that which ultimately renders one's body worthy of being seen, the gaze of the teacher (Anderson, 2013, p.173).

No microcosmo social que o conceito de campo de Bourdieu engendra, temos posições que se propõem como dominantes. Segundo Faure (2001) citado por Suzi Weber (2014, n.p), os bailarinos “dominantes” são aqueles que são “objeto de resenhas na mídia, de publicações e de registros, que exibem sua exterioridade através de um reconhecimento público, oficial e histórico”. São em resumo aqueles que são mais notados que os outros. Percebe-se então que ser dominante também diz respeito a sua trajetória e filiação. Contudo o estúdio é um espaço aberto, onde não há seleção prévia definindo quem pode ou não participar. O conhecimento prático do agente é o que define seu pertencimento ao campo (Bourdieu, 2004, p.110). De modo que “cada campo impõe um preço de entrada tácito” (Bourdieu, 2008, p.141). No caso da dança, o bailarino e o praticante possuem o *habitus*, o *know how* que lhes permitem pertencer a esse campo, ou segundo Bourdieu, seu

capital corporal⁸⁹. Assim por exemplo dificilmente alguém que não possuísse as estruturas do campo da dança “incorporadas” (Bourdieu, 2008, p.10) chegaria para fazer uma aula.

Os campos estudados da dança, nos estúdios de Berlim e de Lisboa, encontram-se portanto abertos, uma pessoa sem o *habitus* e o capital corporal da dança contemporânea possivelmente poderá fazer parte da aula, no aquecimento por exemplo. Em outro contexto, como no estúdio alemão *Maraméo*, ela poderá ser solicitada a se retirar da aula se por motivo de lotação ocupe o lugar reservado a um bailarino profissional. Em outros lugares esse problema é contornado por ordem de chegada. O que em última instância acaba por acontecer é uma seleção natural, em virtude principalmente de alguns contextos de Berlim, como o do LaborGras terem a característica de um espaço de manutenção do corpo, não necessariamente um espaço pedagógico, não necessariamente um espaço de iniciação. São espaços de arte.

1.3.1 Berlim e Lisboa: treinamento, laboratório e work in progress

Nos contextos estudados, os de Berlim e Lisboa, o treinamento, segundo a observação de Foster (2003, p.241), é visto como algo feito “não somente para construir um corpo”, mas como algo que “também ajuda a moldar um eu expressivo que, em sua relação com o corpo, realiza a dança”. Bales (2008) considera, contudo, que o treinamento em si estaria situado entre as questões que afetam a coreografia, a história e a crítica, como já apontamos. Ao examinar alguns aspectos do treinamento dos coreógrafos e bailarinos com quem trabalha, ela observa que o treino “tornou-se meio através do qual as ideias de movimento nascem, transmitem-se e se transformam” (Bales, 2008, p.10).

Noutras palavras, depois do advento da Dança Moderna, as práticas de se criar dança começam a se distanciar de um regime de treinamento técnico específico (Foster, 2011). Nos primeiros momentos do treino da Dança Moderna, os bailarinos procuravam incorporar técnicas, estilos e ideais de seus coreógrafos (Bales, 2008). Recentemente contudo os bailarinos começaram a treinar diferentes formas e gêneros, tendo ocorrido assim de certa forma uma separação entre a dança e o treino (Foster, 2011, p.176). O treino se torna desse modo algo versátil, pois a criação coreográfica começa a exigir corpos mais

⁸⁹ Ampliando a concepção utilizada por economistas, Bourdieu mostra que cada campo tem a sua lógica específica e um tipo de capital valorizado. Capital é aqui entendido não como o acúmulo de bens e riquezas econômicos, mas como algo específico que adquire um valor num determinado tempo e espaço, como saberes e conhecimentos que são reconhecidos em um determinado espaço social. Na dança, o corpo é uma dimensão fundamental que concentra um dos principais capitais da dança: o capital corporal. O capital corporal do bailarino compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança – de interação e de interpretação cinestésicas – do qual é portador (Weber, 2009, n.p)

disponíveis e detentores de outros *habitus*, outras habilidades e uma variedade de identidades culturais e individuais, o que talvez se aproxime do que, em outro trabalho, Foster (2003, pp.253-256) nomeou “corpo alugado”. Nesse sentido, o bailarino, em busca desse corpo versátil, passa a buscar outros treinamentos, como o circo, a ginástica, práticas orientais e uma variedades de práticas que podem ser reunidas sob o conceito guarda-chuva da Educação Somática⁹⁰. Os bailarinos tornam-se assim seus próprios guias e passam a organizar seus treinos de acordo com suas próprias necessidades e interesses, em vez de se esforçarem para espelharem aqueles com quem trabalham.

Cabe lembrar também do que Bales (2008) afirma sobre esse contexto ao nomeá-lo “treinamento pós-Judson”. Esse tipo de treinamento porta uma aparente disjunção entre a técnica, o treinamento e o trabalho de cena, isto é, a atuação ou performance. Aparente porque o que parece haver é o oposto disso: “a fronteira entre treinamento e performance/coreografia é obscurecida e sobreposta no treinamento pós-Judson” (Bales, 2008, p.2). Em concomitância com os estilos da Dança Pós-Moderna, Moderna ou balé, o que se observa também é um outro tipo de treinamento cuja abordagem em última instância é eclética, especialmente depois da incorporação do Campo Somático⁹¹ e das artes orientais às práticas da dança contemporânea (Bales e Nettle-Fiol, 2008). Poderíamos citar ainda, de acordo com Bales, a inclusão do balé como complemento à formas mais contemporâneas, visível no trabalho de Thompson, e as mudanças nas fronteiras entre o dançarino e o coreógrafo (Bales, 2008), como veremos também em Hamilton, Mantero e Thompson.

A ideia de que o treino se torne mais versátil propiciou o surgimento de um novo paradigma. Observando a mudança e interpretando-a, alguns autores passaram a considerar o corpo do bailarino, respectivamente como um corpo híbrido (Louppe, 2000), eclético (Davida, 1993), ou, segundo Elizabeth Dempster (2011), pós-moderno, pois em todos os casos ele estaria em processo de se destreinar de seus padrões de movimento para criar outros. Ainda assim convém sublinhar que Louppe (2008) e Foster (1992) consideram que, para cada estética individual, teríamos um estilo de movimento específico, muito ligado ao

⁹⁰ Conforme observa Bales (2008), Foster (2003) parece deixar de lado a dança que não se encontra totalmente codificada, aquela dança *that is not either fully codified in its technical training or fully spontaneous, improvised movement* (Bales, 2003, p.13), quando afirma conhecer o corpo “somente através de sua resposta aos métodos e técnicas utilizados para cultivá-lo” (Foster, 1992, p. 480 *apud* Bales, p.34).

⁹¹ O imbricamento com a abordagem somática, sobretudo com as releituras da Técnica de Susan Klein são bastante presente nas aulas de dança de Thompson e ainda nas de Jeremy Nelson, Renate Graziadei, Rebecca Hilton, dentre outros,. A Técnica de Susan Klein se espalhou nos circuitos de treinamento em Berlim e formou um pequeno expoente em Lisboa. Os imbricamentos dessa abordagem com as práticas de dança serão vistos no Capítulo IV desta tese.

treinamento e à formação do coreógrafo. O destreinamento portanto não seria completo, mas obedeceria aos delineamentos das experiências a que se teve acesso.

Dentre todas essas possibilidades, o treinamento no contexto do *profitraining*, do qual Hamilton e Thompson fazem parte, por exemplo, e ainda os de Lisboa, parecem avançar principalmente para a ideia de laboratório e *work in progress*. Nela, o estúdio se configura como condutor para a dança, para ideias de movimento, tornando-se um lugar destinado ao preparo do corpo para a performance. (Bales, 2008, p.3).

1.4 Contexto histórico-estético: narrativas da prática qualificada

1.4.1 O solo comum da Dança Pós-Moderna americana

Você tem de estar preparado para seguir paradoxos constantes, saltar para os buracos e silêncios e produzir a linguagem, que deve ser sempre cuidadosamente exposta entre visões subjetivas e critérios estéticos objetivos.
(Bojana Kunst, 1998)

Segundo um breve perfil histórico-estético, Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith Thompson teriam em comum certa filiação com a chamada Dança Pós-Moderna americana. Conforme explica Roger Copeland (1983, p.30) a abrangência do espectro da dança contemporânea parece não deixar dúvida de que “o termo se aplica ao trabalho criado sob os auspícios do *Judson Dance Theatre*⁹²”. Ainda assim, o termo pós-moderno tem-se revelado na dança uma categoria problemática, o que deu lugar a grandes debates entre estudiosos da dança como Burt (2006, 2000, 2004), Banes (1994) e Manning (1988), mas também fora dela (Lyotard, 1984)⁹³.

Parece vir à tona pela primeira vez, no contexto da dança, quando Yvonne Rainer, coreógrafa do grupo *Judson Dance Theater*, aplicou-o com o intuito de se diferenciar da geração passada – a da Dança Moderna, sendo Martha Graham uma de suas representantes. Um dos problemas que compõe o debate do uso do termo pós-moderno é justamente a noção de moderno/Modernismo. Assim, o que é caracterizado como moderno nas artes plásticas não poderia servir para a Dança Moderna e, inversamente, o que seria considerado pós-moderno para esse grupo da dança tocaria na verdade a elementos do Modernismo das artes plásticas e visuais. Segundo Sally Banes (1987) o grupo *Judson Dance Theater* estaria próximo do Modernismo, devido as suas características analíticas. Essa “Dança Pós-Moderna analítica” seria uma vertente exclusivamente americana⁹⁴, pois

⁹² Os pioneiros desse movimentos apresentavam suas obras na *Judson Memorial Church* em Nova York.

⁹³ Ao final dos anos 80 e ao início dos anos 90, o termo foi teorizado por vários campos, não somente o da dança (Banes, 1992). Ramsey Burt aponta que o autor Don McDonagh usou o termo em 1970 em seu livro *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*. Contudo coloca que fora Michael Kirby o primeiro a definir o termo em 1975 na introdução do volume da *The Drama Review – post-modern dance issue*. Contudo, foi amplamente usado após a publicação da obra de Sally Banes *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Ver Burt (2006, p.202).

⁹⁴ Para Copeland (1983), contudo, o conceito de pós-moderno, segundo Banes, com características modernistas, falharia para a arquitetura. No entanto, o autor aponta que a dança pós-moderna e a arquitetura pós-moderna seriam, entre todas as artes, as que mais reagiram contra o Modernismo.

está ligada aos coreógrafos pertencentes ao movimento conhecido como *Judson Church* e a outros cujas características envolviam um ecletismo de técnicas, autorreflexão, uma forte ideia de jogo, movimentos não pré-selecionados, mas sim resultantes de determinadas ações. Em suma, a rejeição dos elementos mais característicos da Dança Moderna como a musicalidade, o significado, a caracterização e a atmosfera.

Para Banes e Carroll (2006, p.49), o termo pós-moderno teria de certa forma a função de marcar uma “posição anti” Dança Moderna. Além de ser uma exclusividade norte-americana, ele seria também uma exclusividade da *Judson Church*, principalmente em virtude do trabalho com o movimento comum, cotidiano, do dia a dia, que em nível mais geral apontava para a busca de uma compreensão mais ampla do movimento, tencionando as fronteiras da dança como arte.

Ordinary movement reappears so often in postmodern dance that it signals some of the deepest commitments of these choreographers, among them that a dance can be composed of any kind of movement; that there is no perceptible property that marks a movement to be, by its intrinsic nature, dance; and that there is no visually discernible boundary between so-called dance movement and any other kind of movement, including the movements of everyday life. (Banes e Carroll, 2006, p.60).

Banes e Carroll (2006), contudo, relacionam o movimento da *Judson* a um contexto de liberdade frente ao “espírito financista” (Martin, 1998). Isto é, esses autores apontam a independência financeira do grupo e seu desprendimento com relação a curadores e burocracias administrativas da própria dança, como por exemplo ter de lidar com folhas de pagamento ou linhas estéticas já estabelecidas⁹⁵. O professor de História da Dança Ramsey Burt (2006) também situa o movimento da *Judson Church* fora do *mainstream* da dança, como pertencente ao grupo de performers do centro de Nova York, ignorado pela crítica⁹⁶ ou talvez livre dela.

No que tange à restrição do termo ‘pós-moderno’ exclusivamente à dança norte-americana, Burt (2006) é quem faz a crítica a Banes, pois ela teria deixado de fora o trabalho da Dança-Teatro de Pina Bausch, ignorando sua dimensão crítica, que poderia unir os dois movimentos. Burt ainda critica Banes em inúmeros pontos, dentre eles, o de usar a categorização pós-moderna de maneira avaliativa, enquadrando o grupo pós-

⁹⁵ Uma desses atos de desprendimento foi, por exemplo, seguirem com experimentos em que não se dançava da maneira esperada pelo público, mesmo um público qualificado como Steve Reich: *for a long time during the 1960s one would go to the dance concert where no one danced, followed by the party where everyone danced* (Reich, 1973, p.336 *apud* Daly, 1992, p.66).

⁹⁶ Burt (2006, p.189) revela que nos anos 50 haveria um acordo tácito estabelecido por John Martin, do *New York Time* e Walter Terry do *Herald Tribune*, de ignorar *anything performed below 30th Street*. Curioso notar que essa delimitação geográfica incluía também os trabalhos de Merce Cunningham, residente também da área central.

moderno americano em uma relação de superioridade à geração da Dança Moderna. Outro problema seria identificar a Dança Pós-Moderna como modernista, como fazem Banes e Carroll.

De modo sucinto, para Burt (2006), a influência e a herança da chamada Dança Pós-Moderna americana estariam mais relacionadas aos movimentos de vanguarda do início do século XX, sendo Marcel Duchamp e Erick Satie figuras centrais cujas técnicas, estratégias e táticas foram assimiladas pelo grupo composto por Merce Cunningham, Roberto Rauschenberg e Jasper Johns, e passadas aos coreógrafos da *Judson* via *workshops* e colaborações⁹⁷. Assim, as práticas utilizadas para a criação da *Judson Church* seriam frutos de relações estabelecidas com esse grupo e ainda outros da mesma geração (anos 50). Burt revela que elementos tão presentes na *Judson Church* como os *ready-mades*⁹⁸, a interdisciplinaridade, a redefinição do papel do artista, a relação entre público e performer, bem como o “desmantelamento da tradicional conexão entre habilidades técnicas e valor estético, estavam nas obras e pensamento de Duchamp⁹⁹”. Burt mostra por fim o impacto que as estratégias de vanguardas exerceram sobre o modo de se pensar o corpo e a cultura contemporânea.

Roger Copeland (1983) ao debruçar-se sobre o conceito pós-moderno também não o considera como ‘propriedade’ apenas da era *Judson*. O que esse autor faz é tentar identificar algumas características gerais do que seria a Dança Pós-Moderna, independentemente de o termo criado ser filiado à *Judson*, incluindo assim trabalhos de coreógrafos como Twyla Tharp¹⁰⁰ e Merce Cunningham¹⁰¹.

⁹⁷ Robert Rauschenberg, por exemplo, colaborou com Trisha Brown ao longo de sua vida por inúmeras formas e meios, em algumas performances e obras como: *Glacial Decoy Series* (1979–80), *Set and Reset* (1980), *If you couldn't see me* (1994). Ver mais por exemplo em: <<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/trisha-brown-and-rauschenberg's-creative-alliance>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

⁹⁸ Para uma definição de *ready-made* como “uma abertura para novas possibilidades, para o que pensamos que a arte pode ser, apontando ainda, desse modo, para um retorno a uma dimensão prático-existencial da criação fora de qualquer domínio estrito” (Domenech Oneto, 2017, n.p).

⁹⁹ Burt (2006) ainda identifica que o discurso de o público assumir um papel ativo também estava nos pensamentos de Duchamp. Discussão que segue atual em muitos processos de criação: para Vera Mantero além da relação com as questões artísticas, a coreógrafa conduz o pensamento sobre “o público” relacionando-o com nossas questões de existência, com conceitos, com nossas tendências. Procura também por seus materiais.

¹⁰⁰ Tharp was never officially affiliated with Judson, but no one would deny that the works she choreographed in the first few years after leaving Paul Taylor's company in 1965 ("*Tank Dive*," "*Unprocessed*," "*Re-Moves*") meet the most severe criterion for post-modern austerity and reductivism (Copeland, 1983, p.34).

¹⁰¹ Os trabalhos seriam *Intermission* e partes de *Walkaround Time* (Copeland, 1983, p.34). Para Copeland, dentre outros, Banes e Carroll (2006) a figura de Cunningham seria de difícil classificação. O ‘problema’ estaria na fisicalidade de Cunningham e de sua estética, que se aproximou mais do balé, apesar das modificações de seus passos. *With its upright posture, erect spine, fast, often intricate footwork, and emphasis on the legs, with its spry, albeit low-flying, jumps, leaps, and bounces and its overall lightness, it reminds one consistently of a casual or modified version of ballet—less vaulting perhaps, but nevertheless perceptually distinct from ordinary mundane movement. In fact, balletic terminology—for example, describing a Cunningham pose as a modified arabesque or développé or attitude—often provides the best way of characterizing much of Cunningham's choreography* (Banes & Carroll, 2006, p.57). Em uma

Em oposição a Banes, a conexão com o político¹⁰² e a interdisciplinaridade nos trabalhos da Judson seriam para Susan Mannin¹⁰³ características que não pertencem ao Modernismo¹⁰⁴. Sobre o emblemático *No Manifest* de Yvonne Rainer, Burt (2006, p.117) mostra a conexão com o contexto histórico e o desejo do grupo de mudar as normas sociais, o que seria um desejo de contestação: *this should not be seen as nihilism but as a violent, revolutionary desire to overturn norms*¹⁰⁵ (*Ibidem*, p. 117). O que parece importante é que os trabalhos da Era-Judson, por mais que seus criadores negassem a relação com o ato político, segundo Burt (2006), abriram os parâmetros para se pensar a relevância política e social do “corpo que dança” (p.117).

1.4.1.1 Ruptura e ligação entre corpo e movimento

Como pensar o que veio depois da Era-Judson? Seria o termo guarda-chuva ‘pós-moderno’ amplo o suficiente para cobrir o trabalho criado hoje? Como conceituar o que foi feito nas décadas de 1990 e 2000? Por outro lado, caberia duvidar de que o conceito realmente importante hoje seria o de ‘pós-dança’¹⁰⁶.

O termo ‘dança contemporânea’, que segundo Burt (2004) parece ter assumido o lugar do conceito de Dança Pós-Moderna, parece ser mais neutro¹⁰⁷. Bojana Cvejić (2017) fala da pouca preferência dos artistas pelo termo dado seu desprezo pela coreografia. Para

pequena anedota sobre a discussão do conceito Pós-Modernismo, Jennifer Roche (2015, p.4) nos conta que em uma conferência na *White Space* Universidade de Limerick em 2000, Steve Paxton acaba corrigindo o entrevistador dizendo que, em vez de ser pós-moderno, ele pensava ser ‘pós-Cunningham’, “atestando assim a influência do último sobre os artistas da Judson (e talvez seu desconforto com o rótulo pós-moderno)”.

¹⁰² A dança pós-moderna vai manter uma postura crítica contra a guerra do Vietnã, entre outras questões caras ao momento político vivido na década de 60 e 70.

¹⁰³ *Modernist dogma and post-modern rhetoric* (1988) escrito por Manning foi uma resposta a Sally Banes com relação a essa questão.

¹⁰⁴ Convém lembrar do crítico de arte Clement Greenberg que pontuou quais seriam os princípios modernistas, como a ideia da arte “pura” e do “não-contato” com as outras artes (Burt, 2006, p.7). E ainda do crítico John Martin que, em sua apreciação dos trabalhos de pioneiros da Dança Moderna como Martha Graham, promoveu a dança ao estatuto de arte independente e o movimento ao de essência da dança (Lepecki, 2006).

¹⁰⁵ Burt (2006, p.117) afirma isso com relação ao trabalho de Rainer *The mind is a muscle* (1968), que teve como sustentação os princípios do *No Manifest* (1965).

¹⁰⁶ Com o nome de *Post Dance – beyond the kinesthetic experience and back*, a conferência organizada por André Lepecki, Danjel Andersson (diretor artístico da MDT) e Gabriel Smeets (diretor do *Cullberg Ballet*, Estocolmo), realizada em 2015 em Stockholm, reuniu grandes nomes da dança, da performance e do pensamento, de diferentes gerações para discutir os “desenvolvimentos e forças que moldaram a imaginação coreográfica desde a década de 1960 até hoje” (Programa da conferência disponível em: <http://mdtsthlm.se/archive/175/>. Consultado em 01 de novembro de 2015). O termo ‘pós-dança’, contudo, *is not an existing term or a borrowed concept; rather, it serves as a container* (ver em: <http://mdtsthlm.se/archive/2651#>. Consultado em 10 de Abril de 2017). A fala de Márten Spångberg, *Post- Dance, an advocacy*, que o leitor pode facilmente acessar em seu blogue, ofereceu-nos logo após a conferência os fundamentos para que pensássemos a epistemologia da dança, o pensamento coreográfico, entre outras questões. Disponível em: <https://spangbergianism.wordpress.com/>. Consultado em 06 de maio de 2016.

¹⁰⁷ *There was impulse: “Annual of Contemporary Dance” published between 1951-1966; London Contemporary Dance Theatre was founded in 1967; Ann Live’s book “Contemporary Dance” appeared in 1978, but it was in the 1990s that the phrase contemporary dance appeared most frequently in book titles, perhaps as a more neutral term compared with post-modern dance* (Burt, 2004).

os artistas com quem trabalha, o termo dança contemporânea estaria historicamente próximo à Dança Moderna e ligado a ideias formais de pureza e do movimento como uma essência “contínua ao corpo” (Cvejić, 2017, p.4). Para falar de uma geração de coreógrafos e bailarinos dos meados dos anos 90, conhecidos no âmbito europeu por suas práticas experimentais de dança teatral¹⁰⁸, Bojana Cvejić (2015, 2017) aponta uma reviravolta crítica e a necessidade de se expandir a noção de coreografia, o que contribuiria para um repensar filosófico das relações entre corpo, movimento e tempo.

Para Cvejić¹⁰⁹ (2007, 2015) a coreografia, nas últimas décadas, como uma prática expandida, contrapõe-se à ideia da efemeridade da dança por meio da sustentação do movimento, dos atos parados (*still acts*) e da dança como processo e transformação do movimento (devires). O que Lepecki (2005, 2006) propõe acerca da “paragem na dança”, seus *still acts* (Lepecki, 2005, p.11) e seu consequente esgotamento estaria relacionados com a impossibilidade de ainda sustentar a equivalência entre a dança e um corpo-feito-para-o-movimento¹¹⁰. André Lepecki (2005, 2006), ao comentar o que chamou de “fenomenologia da paragem” (o fato de movimento parado engendrar uma “microscopia da percepção”¹¹¹), considerou-a como uma resposta do corpo aos momentos de ansiedade histórica. Ao contrário do que se diz sobre esse movimento como “anti-dança”, Lepecki (2005, p.14) propõe que “engajar-se no parado” significa engajar-se em novas experiências da percepção, uma forma de se re-inverter a relação do sujeito com “os ritmos corporais estabelecidos” (p.14). Assim, para Lepecki, os atos parados constituem resistência e ações cheias de força.

Permanecendo parado contra um fundo de agitação histórica (uma agitação não obstante parada), o dançarino não trai a dança, mas antes propõe uma outra dança, uma na qual o tempo se estende imensamente despertando memórias descartadas para inundá-la, permitindo que gestos, pensamentos, sentimentos, pontos de vista necessários ainda que sedimentados, possam emergir novamente à superfície social (Lepecki, 2005, p.15)

¹⁰⁸ De acordo com Briginshaw e Burt (2009 p.204 *apud* Cvejić, 2015, p.6), *Jérôme Bel, Juan Dominguez, La Ribot, Antonia Baehr, Boris Charmatz, Thomas Plischke (and Katrin Deufert), etc. – have been viewed under the banner of a European dance movement, or European “experimental theater dance.*

¹⁰⁹ Para Cvejić (2007) ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=EkdI-87T2z0&t=3046s>. Consultado em 10 de abril de 2018.

¹¹⁰ Lepecki em *Exhausting Dance Performance and the Politics of Movement* apropria-se do conceito do filósofo Sloterdijk (2000, p.26) de *kinetic reality of modernity as mobilization*, no qual o filósofo faz uma *critique of mobilization by addressing modernity's 'kinesthetic politics' as an exhausting and exhausted ontopolitical project of 'being-toward-movement'* (Lepecki, 2006, p.13). E o “ato parado” (*still acts*) “é um conceito proposto da antropóloga Nadia Seremetakis para descrever os momentos em que o sujeito interrompe o fluxo histórico e *pratica* uma interrogação histórica” (Lepecki, 2017, p. 45).

¹¹¹ Esse termo vem de sua leitura de José Gil (1996, 2004) sobre o conceito ‘pequenas percepções’.

Contudo, nas análises de Bojana Cvejić (2015, p.20), um pouco diferentes das análise de Lepecki, não haveria nesse novo pendor da dança um esgotamento do corpo e do movimento, pois as obras que analisa estão cheias de movimento, mesmo aquelas consideradas conceituais e pertencentes à ‘não-dança’.

Seria o caso assim de uma quebra entre o movimento e o corpo enquanto sujeito. Cvejić propõe uma espécie de diagrama para mostrar que na dança das primeiras décadas do século XX (o que incluiria tanto a Dança Moderna, quanto os trabalhos da *Judson Dance Theater* e de Merce Cunningham), o que há é uma operação de síntese unindo corpo e movimento, feita contudo de duas maneiras e resultando portanto em sínteses diferentes. A primeira delas seria pela “subjetivação do dançarino, através da autoexpressão (emotiva)” e a segunda, pela “objetivação do movimento através da expressão física do corpo dançante” (Cvejić, 2015, p.17). Assim, no diagrama, a síntese da Dança Moderna aconteceria por um regime orgânico¹¹², por uma busca pela expressão entre o corpo e o movimento, de modo que a ênfase está no sujeito e em sua subjetividade (Cvejić, 2015).

A síntese entre movimento e corpo, no *Judson Dance Theater* e em Merce Cunningham por exemplo, aconteceria de tal modo que o movimento se objetificaria, ou seja, a criação do movimento dançado aparece como um “objeto em si”. Objeto não tem nesse sentido, contudo, a carga de um juízo de valor, trata-se de uma operação em que a “função do corpo passa de sujeito autônomo para instrumento do movimento, um ‘fazedor’ da ação ou tarefa de movimento” (Cvejić, 2015 p.20).

É algo que envolve os ossos, músculos, ligamentos, nervos e outras partes do corpo do dançarino na atividade estritamente física. O acaso, a indeterminação e outros procedimentos construtivistas de Cunningham (e Yvonne Rainer, Trisha Brown e Lucinda Childs em suas danças ‘analíticas’, estruturalistas ou minimalistas) destinam-se a prevenir ou a eliminar todos os efeitos da auto-expressão na composição, bem como no movimento dançado”¹¹³ (Cvejić, 2015 p.20).

Seguindo o diagrama de Cvejić o trabalho coreográfico feito a partir dos anos 90 teria interrompido “o vínculo entre o corpo e o movimento, historicamente fundamentado” (Cvejić, 2015, p.17). Com esse rompimento, então, o corpo não seria mais fonte de

¹¹² Para Cvejić (2015) o regime orgânico da dança poderia ser comparável à abordagem de Deleuze sobre a teoria do cinema. Em sua teoria Deleuze observa a divisão entre o cinema clássico e o moderno, como resultado da ruptura de um “esquema sensório-motor” que constituía a ligação imagem- movimento do cinema clássico. Dessa forma, com a ruptura desse regime orgânico, como situações sensório-motoras, teríamos por exemplo, uma “apresentação direta do tempo” e não uma “sucessão de dimensões temporais (passado-presente-futuro)” bem como, a realidade como ela é, mais que sua representação (Viegas, s/d). Ver em Deleuze especialmente: *Cinema I: Movement-Image* e *Cinema 2: The Time-Image* e em Cvejić (2015, p. 15).

¹¹³ Trad. minha de: “movement is created as an object in itself that engages bones, muscles, ligaments, nerves, and other body parts of the dancer in strictly physical activity. Chance, indeterminacy, and other constructivist procedures of Cunningham (and Yvonne Rainer, Trisha Brown, and Lucinda Childs in their “analytic,” structuralist or minimalist dances) are meant to prevent or eliminate all effects of self-expression in the composing as well as dancing of movement”. Ver Cvejić (2015, p.20).

movimento e o movimento se realizaria destacado do corpo. Os trabalhos coreográficos, dessa forma, expandiriam o vínculo exclusivo entre corpo e movimento para qualquer expressão que surja na criação. O movimento e o corpo também não se encontrariam mais em um regime orgânico.

Uma vez que o movimento e o corpo não estão mais emaranhados em um regime orgânico, definido pela unidade no ato de expressão ou na forma do objeto, sua relação não existe por natureza, nem pode ser reivindicada como natural. Ela permanece interrompida e, portanto, construída ou reinventada por vários procedimentos de junção entre o corpo e o movimento e não através da síntese do movimento do corpo¹¹⁴ (Cvejić, 2015, pp.20-21).

Para Bojana Cvejić (2007, 2015), essa nova forma de se pensar as produções de coreógrafos dos anos 90, em que a relação corpo e movimento é interrompida, construída e re-inventada, contextualiza sobretudo os trabalhos de Vera Mantero. Nesse sentido, ela também possibilita pensar o termo ‘dança conceitual’, os modos de criação e suas práticas, deixando além disso pistas para uma reflexão sobre o treinamento na dança e suas relações com o pensamento. Segundo a autora houve certa reviravolta crítica na dança, com a mudança de paradigma em que se passa de um movimento abstrato moderno e formal para o terreno da chamada “dança conceitual”. Esse termo, contudo, foi emprestado das artes visuais ou da chamada arte conceitual e coreógrafos como Jérôme Bel e Xavier Leroy talvez tenham sido os pioneiros a conceitualizarem a dança em termos de questionar todos os seus parâmetros.

A ‘dança conceitual’, como afirmam autores como Lepecki (2006, 2005) e Cvejić (2015a, 2015b, 2017), foi vista – e talvez ainda hoje seja – como algo depreciativo. Mas Cvejić salienta elementos positivos da dança conceitual, dada sua proximidade com os aspectos de outras mídias e gêneros das artes cênicas e conceitual. Já Florian Malzacher (2012, p.36) refere-se aos trabalhos de ‘dança conceitual’ como influentes, mas ainda mal designados. A questão para ele é que a procura por uma terminologia indicaria uma falta de comunicação e de articulação. Assim, mais importante do que se desenvolver “um discurso intradisciplinar nas artes performativas”, seria construir debate, curadoria e contextos: “ligação entre artistas, obras de arte, públicos, culturas, realidades sociais e políticas, mundos paralelos, discursos, instituições” (Malzacher, 2012, p.36).

¹¹⁴ Trad. minha de: *Once movement and the body are no longer entangled in an organic regime defined either by unity in the act of expression or in the form of the object, their relationship does not exist by nature, nor can it be claimed as natural. It remains disrupted and hence constructed or reinvented by various procedures of conjunction between the body and movement rather than through the body-movement synthesis*”.

A coreógrafa brasileira Juliana Moraes (2003) dedica parte de sua tese a uma crítica à ontologia política da dança na modernidade traçada por André Lepecki, pois considera que o autor associa um valor negativo ao movimento e à coreografia, em sua obra *Exhausting Dance*. De modo que, até certo ponto, acusa-o de ditar uma tendência que só valoriza a dança conceitual.

Esse sujeito que adora dançar entra na faculdade e a teoria do momento, a que mais “pegou” nos últimos anos, é essa de valorizar a *stillness*. Bem, ele vai aprender que se deixar levar pelo movimento é manter-se aprisionado na estrutura da representação, na sujeição do indivíduo automóvel (que se automove). Então, para romper com toda essa violência da modernidade, o menino que acabou de entrar para faculdade aprende que deve deixar de lado o movimento e pesquisar a potência do *still-act*. Agora pergunto: onde está a violência aqui? Pra mim está em tirar a dança desse moço (Moraes, 2003, p.124).

Cvejić (2015) mostra nas obras que analisa que haveria um processo de “re-teatralização” (Bleeker citado por Cvejić, 2015, p.97), sendo o teatro concebido como um *apparatus*¹¹⁵, um “dispositivo” capaz de “ser explorado, alterado, e até mesmo desfeito” (Cvejić, 2015, p.97). Com o “aparato da representação teatral” dar-se-iam transformações e reinvenções de algumas obras da década de 90, nas quais se assumiria uma subtração de três elementos constitutivos do teatro na tradição ocidental: a presença ao vivo do performer, a separação do artista do público (público como comunidade) e o palco como enquadramento para posicionar a visão do público.

A dança como potência transformadora, como analisa Bojana Cvejić, ecoa também em alguns aspectos dos estudos de Lepecki. Para Lepecki (2005, 2006) o problema seria o “isomorfismo” entre corpo e dança, movimento e sujeito, bailarino e sua “presença sempre movente”, definindo uma “relação rígida entre a encarnação e a dança” (Lepecki, 2005, p.22). As obras analisadas por Lepecki e Cvejić questionam essas ligações. Enquanto a relação entre a dança e o bailarino é analisada por Cvejić como um “regime orgânico” que se rompe, Lepecki observa que o que se rompe é uma relação construída por cada ato de dança, que se erige ela mesma como uma “entidade singular, autônoma, integral, autossuficiente, eternamente sujeita ao fugaz relance e ao som da música” (Lepecki, 2005, pp.23-24). Assim, Lepecki, partindo da análise do espetáculo de Jérôme Bel em *The last performance*, bem como de outras obras e de outros artistas, considera que a dança é agora moldada enquanto matéria ‘des-encarnada’, pronta para ser ocupada por qualquer corpo como um local, deixando de ser assim algo que se expressa ou é expresso, “como impulso

¹¹⁵ A esse respeito, Cvejić (2015, p.99) analisa o conceito de dispositivo distanciando-se da noção criada por Agamben na obra - *O que é um dispositivo?* - aproximando-se da leitura que Deleuze (1988) faz de Foucault, quando define o conceito como algo que privilegia “uma potência de transformação” caracterizada também pela novidade e a criatividade.

interno de um sujeito hermeticamente encerrado, capturado em um corpo que projeta sua imagem no campo espelhado da contemplação” (Lepecki, 2005, p.24).

Bojana Kunst (1998, n.p) questiona o fato de a estética da dança contemporânea ser muito elusiva, vivendo um constante paradoxo, de modo que, quanto mais o corpo se torna autônomo, mais testemunháramos o seu desaparecimento. Como consequência, observa a “primazia da energia, do dinamismo, da superfície epidérmica” sobre o sentido, já que o corpo dançante é um corpo, além de elusivo, instável, o que dificultaria a comunicação. Contudo, a clareza do signo *is not the first care anymore* (Kunst, 1998, n.p). Assim, Kunst observa que, por mais que não se tenha clareza do signo, há nesses trabalhos comunicação e não “apenas pontos de vista subjetivos e sem critérios objetivos”, como quer fazer crer a crítica. A autora fala então de corpos que sozinhos tornam-se mediadores de estratégias estéticas e do movimento, dinâmica que se instaura como uma tentativa de libertação do corpo. Para Kunst trata-se de uma “libertação que insiste na autossuficiência corpórea e na separação corporal dos discursos que foram escritos dentro de sua epiderme”, tudo para fazer frente à “submissão do corpo às outras linguagens”.

O que parece importante reter desse debate é a ideia de que a libertação do corpo propicia que ele se torne autopoético, e portanto possa ser construído com seus próprios princípios de representação. Trata-se, portanto, de um corpo que não é destinado à imagem exterior. Assim como Kunst (1998) que depara com o paradoxo de que, quanto mais se têm autonomia, mais o corpo se torna elusivo, Lepecki também parece apresentar um paradoxo correlato, mas em certa medida oposto: por estar fora do campo de visão do espectador, por apenas se deixar ouvir e sentir, por apenas deixar rastros ao trabalho de reconstrução da memória, o dançarino de modo algum apagaria a dança. Mas o assim chamado “apagamento do bailarino” não implicaria necessariamente o “apagamento da dança” (Lepecki, 2005, p.24). Ao reivindicar outros modos de se lidar com o visível, modos independentes da música e do movimento, a dança pôde “despir o dançarino”(Lepecki, 2005, p.25).

1.4.2 Contexto histórico-estético: Julyen Hamilton

Segundo o breve quadro histórico e teórico que temos esboçado até aqui, Julyen Hamilton, poeta da dança, bailarino da voz e das palavras, estaria filiado à Dança Pós-moderna americana, na qual a coreografia tem como preocupação principal o sensorial mais que o sentido ou a cinética (Gardner, 2008). Haveria também em seu trabalho a pesquisa por um vocabulário corporal vasto, legado da própria Era-Judson. Contudo, embora tenha-se formado em Dança Moderna, no balé clássico e em danças folclóricas na *London Contemporary Dance School*¹¹⁶, Hamilton foi um dos expoentes do movimento que ficou conhecido como Nova Dança inglesa.

Peter Brinson (1991) afirma que o movimento da *Nova Dança* inglesa acontece um pouco tarde, em meados dos anos setenta, e entretanto se apresenta mais como modernista que como pós-moderno. Assim como Brinson, Sally Banes (1987) faz referência a um circuito da Dança Pós-Moderna (festivais, *workshops*, intercâmbios, residências e palestras) que se expande para muitos países, inclusive Grã-Bretanha, dos quais participaram como professores Steve Paxton e Mary Fulkerson, por exemplo, ensinando em Dartington, Inglaterra¹¹⁷. Apesar da influência da Dança Pós-Moderna americana e do desejo de “sair da estrutura” do balé – isto é, da técnica Martha Graham e da ginástica (Brinson, 1991, p.29) –, a Nova Dança inglesa, tal como outros movimentos da dança mundo afora, não imitaram a americana, e sim criaram um movimento próprio, tornando-se vanguarda (Banes, 1987). No caso da Nova Dança inglesa o movimento realizou mudanças tanto no balé quanto na técnica de Graham, e também revelou um sentido estético-político quando por exemplo abordou a temática da opressão homossexual em *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988) de Lloyd Newson e *DV8 Physical Theatre*.

Julyen Hamilton forma-se nesse contexto recebendo todas as influências do Contato Improvisação, do Ki-Aikido, das técnicas somáticas (Alexander) e marciais (japonesa) (Brinson, 1991, p.32). O pesquisador Brinson (1991) apresenta Hamilton como um agente catalizador para o desenvolvimento da Nova Dança inglesa, conferindo especial ênfase ao fato de sua abordagem coreográfica dar-se por meio da improvisação. Além disso, Hamilton trabalhou também na companhia de Rosemary Butcher, que além de ter

¹¹⁶ Para uma distinção entre dança folclórica, dança teatral, dança social e dança ritual ver Maria José Fazenda (2012, pp.42-55).

¹¹⁷ O festival *The London Dance Umbrella* e os *Riverside Studios* seriam alguns lugares de destaques que ajudaram a fomentar a dança pós-moderna inglesa (Banes, 1987). E ainda a *Place*, sede do *London Contemporary Dance Theatre* seria outro lugar expoente, que formou muitos artistas com suas residências e *workshops*, e do qual emergiu Hamilton (Brinson, 1991).

sido considerada pioneira, tornou-se símbolo da Nova Dança inglesa, ao desenvolver um trabalho coreográfico próprio e independente, muito influenciado pelo cruzamento com artes visuais como a pintura e a escultura¹¹⁸.

Consideramos que o trabalho de Hamilton situa-se no campo da abordagem da improvisação e da chamada Composição em Tempo Real, sendo em alguma medida próximo de outros artistas da dança como João Fiadeiro e Mark Tompkins. Esse são exemplos de trabalhos que, mesmo seguindo linhas muito divergentes, puderam aprofundar e problematizar os conceitos de composição, coreografia, improvisação, dança, movimento, corpo-realidade, entre outros.

Hamilton sentiu que as formas que conheceu a partir da literatura estavam no corpo físico, no ritmo e na musicalidade que a dança poderia conter. Desse modo, o “lado verbal” foi “absorvido pela música de dança” (Holzer, 2010, n.p). Contudo o texto e a voz na forma de histórias, poemas, diálogo, linhas vocais e melodias estão muitas vezes presentes em seus trabalhos como elementos de composição que emergem de acordo com a situação performática (Hamilton, 2013). Assim, entre um movimento e outro é possível notar detalhes e diferenças. É possível criar material, descobri-lo e sobretudo viver a serendipidade – termo em Inglês para descobertas algo mágicas feitas ao acaso –, criando assim todo um trabalho de escuta, atenção, consciência do corpo ao presente da movimentação, sendo possível captar desse modo certas realidades que por vezes podem ser coreográficas (Santos, 2015).

Nesse sentido, Hamilton localiza-se na esteira do que propõe o coreógrafo Mårten Spångberg (2017): conceber o movimento coreográfico, não como um trabalho em que se domestica o movimento para que se possa mostrá-lo ao público, mas, em vez disso, como um trabalho capaz de libertar o movimento, desafiando a imaginação e a realidade pela heterogeneidade de diferentes materiais e *site-specific*.

A presença de músicos ao vivo e o trabalho em solo e em grupos seriam outras características marcantes do trabalho de Hamilton. Seu trabalho pedagógico e seu trabalho de cena com a improvisação e a composição instantânea podem facilmente se desenvolver para um campo criativo e da performance do corpo como prática artística independente. Noutras palavras, a própria ‘preparação’ de seu trabalho pode ter papel central no trânsito prático entre ser intérprete e criador de uma dança que se distancia do entretenimento e da construção de um corpo puramente atlético ou acrobático.

¹¹⁸ Para mais informações sobre Rosemary Butcher ver em: <http://rosemarybutcher.com>. Consultado em 10 de janeiro de 2015.

1.4.3 Contexto histórico-estético: Vera Mantero

No contexto de Portugal, Vera Mantero foi percursora da chamada Nova Dança Portuguesa (NDP), movimento que surge com bastante força ao final dos anos 80 (Lepecki, 2001), e formado também por um grupo heterogêneo de coreógrafos conhecidos no âmbito europeu por suas práticas experimentais da dança teatral¹¹⁹. Mantero nasceu em Lisboa, onde iniciou seu percurso com a Dança Clássica no estúdio de Anna Mascolo. Entretanto, foi no *Ballet Gulbenkian* que ela iniciou sua formação com as técnicas de Dança Moderna aprendidas junto aos mestres da companhia. Durante esse período Vera Mantero também revelou sua aptidão para a composição coreográfica, no contexto dos Estúdios Experimentais de Coreografia do *Ballet Gulbenkian* (Vieira, 2012).

Ao sair do *Ballet Gulbenkian*, Mantero continuou sua formação em Nova Iorque, onde pôde experienciar várias práticas e técnicas que não estavam disponíveis em Lisboa, como a técnica *release* e o Contato Improvisação. Buscou também conhecer metodologias do teatro físico e tradicional, e por fim algumas abordagens com técnicas vocais. A experiência vocal com um professor que também era terapeuta da bioenergética foi crucial para “despertar coisas no movimento, na face e no gesto”. Contudo, após esse contato, Mantero transportou tais práticas originárias do canto para a dança, ampliando assim de certa forma interesses antigos (Mantero, 2013).

Mais uma vez é inegável o legado deixado pela Dança Pós-Moderna e até mesmo pela Dança-Teatro europeia no trabalho de Vera Mantero (Vieira, 2012). Somadas todas as influências, parece inegável que seu perfil não pode ser traçado por uma derivação unidirecional da história da dança, que, em si mesma, não apresenta a unidade de um desenvolvimento coeso. A própria artista parece estar consciente disso. Em uma sessão de *A Minha história da dança*¹²⁰, realizada no Fórum Dança, Mantero apresenta esse ciclo de conferência afirmando que todos os bailarinos de alguma forma consideram ter recebido “uma ideia da História da Dança, ou da História das Artes Performativas” (Mantero, s.d) não sem lembrar ainda que cada bailarino pode descender de alguma História ou de várias

¹¹⁹ Considerados pertencentes à primeira geração de coreógrafos, além de Mantero, “Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, Margarida Bettencourt, Joana Providência, Rui Nunes, Madalena Victorino e Paula Massano” (Vieira, 2012, p.70).

¹²⁰ O Ciclo de Conferências *A Minha História da Dança* é uma colaboração entre o *Forum Dança* e *O Rumor do Fumo*.

ao mesmo tempo¹²¹, o que corrobora a concepção de Tim Ingold (2001, 2010) da transmissão¹²² do conhecimento como narrativa, como linhas em *meshwork*, e que entre uma geração e outra, essa transmissão não se daria, “por um corpus de representações, ou informações em estrito senso” (Ingold, 2001, p.21). Confirmando também que a história da dança não pode ser linear (Loupe, 2012).

Como na Dança Pós-Moderna da *Judson*, a Nova Dança portuguesa começa a mostrar seus trabalhos em espaços informais como galerias e fábricas (Lepecki, 2004). Poderíamos dizer também que, assim como a Dança Pós-Moderna se viu às voltas com muitos questionamentos, o trabalho de Mantero também se contrói em resposta a muito deles. Porém, diferentemente dos questionamentos da Dança Pós-Moderna norte-americana e os das outras Nova Danças como a inglesa ou francesa, a Nova Dança portuguesa emerge em uma era pós-fascista e pós-colonial da história portuguesa. Será então nesse contexto histórico “de reconfiguração corporal radical”¹²³ que Vera Mantero começará a dançar e a coreografar (Lepecki, 2004, n.p). Para Lepecki, ao contrário dos experimentos formais da Dança Pós-Moderna americana¹²⁴, o que se vê no trabalho de Mantero é “o estranhamento” (no sentido de Freud), o “empoderamento feminino”, o trabalho com os objetos e “muita lucidez” (Lepecki, 1998, n.p).

Importante considerar ainda que esse contexto em que Mantero se insere está também permeado por uma era chamada por Lepecki de pós-bauschiana, pois o panorama que se apresenta nesse momento é a enorme difusão do trabalho de Pina Bausch (Lepecki, 2004). Como influência mais direta, tanto para Mantero como para Francisco Camacho, Lepecki destaca uma “segunda onda de dança teatro europeia ao final da década de 1980 e início da década de 1990, iniciada principalmente pelos coreógrafos flamengos Win

¹²¹ “Todos nós, bailarinos, coreógrafos ou performers, recebemos de alguma maneira e por alguma via, mais acadêmica ou mais autodidacta, uma ideia da História da Dança, ou da História das Artes Performativas, da qual nos sentimos “descendentes” (e talvez nos sintamos descendentes de várias Histórias ao mesmo tempo!). Houve certamente criadores coreográficos ou cênicos que nos fizeram entender a arte que fazemos da forma como a entendemos hoje. Cada um tem uma ideia específica de como essa História se desenrolou, e para cada um há determinados criadores e determinados movimentos e correntes artísticas que contribuíram para configurar a ideia de dança que tem e pratica e que, de alguma forma, está respondendo a essa História. Estas palestras dar-nos-ão a oportunidade de conhecer a História da Dança que cada um criou dentro de si”. Vera Mantero, nota de apresentação para o ciclo de conferências *A minha história da dança*. Disponível em: <http://www.forumdanza.pt/edificio/index.html>. Consultado em 21 de março de 2011.

¹²² Em *Da transmissão de representações à educação da atenção*, Ingold (2010, p. 6) questiona as limitações do pressuposto da ciência cognitiva de que “o conhecimento existe principalmente na forma de ‘conteúdo mental’ que é passado de geração em geração, e que a cultura é a herança que uma população recebe de seus antepassados”. Voltarei a essa discussão no item 3. 2. 1. 3 *Hodológico* e 4. 1. 4 *Transmissão de narrativas: trabalho com diafragma de Trisha Brown*.

¹²³ Em sua tese, Lepecki elenca uma série de fatores sociais, históricos e políticos que contextualizam o trabalho de Vera Mantero. São eles: as consequências do fim do longo regime ditatorial salazarista, o fim das guerras coloniais na África (1962-1975), o desemprego, as tensões com o grande fluxo migratório da população africana das ex-colônias para Portugal, a adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia e a necessidade de se “modernizar” o país. Ver Lepecki (2004).

¹²⁴ (...) that we can say that if there is a questioning of “the dance” throughout Mantero’s choreographic career this questioning differs radically from the explorations of media and movement typical of the “post-modern” American dance tradition (Lepecki, 2004, n.p).

Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre e Alain Platel” (Lepecki, 2004). Isso quer dizer, ainda segundo o autor, que a dança europeia acaba por se fundamentar nas práticas da performance, no rompimento com as técnicas e na transformação do dançarino em co-autor (Lepecki, 1999).

O trabalho de Vera Mantero e suas ideias sobre a dança e a coreografia vão permitir que a dança não seja mais apenas uma questão de “composição dos movimentos corporais dentro de certas técnicas, e de acordo com as distribuições rítmicas de parceiros e padrões no tempo” e sim passe a ser “uma forma particular de imaginação coreográfica vinculada a uma crise da imagem e da subjetividade em contextos históricos carregados, que usa a expressividade do corpo para teorizar o relacionamento do corpo com a subjetividade, com a cultura e com uma economia de imagens corporais”¹²⁵ (Lepecki, 2001, n.p).

De modo geral, o trabalho de coreógrafos como Pina Bausch e Vera Mantero tornou a dança “um campo de conhecimento, em vez de um movimento de distanciamento reservado aos corpos fetichizados e silenciosos” (Lepecki, 2001, n.p). Ambas posicionaram “o dançarino no lugar do produtor de conhecimento, em vez do lugar do receptor passivo de passos previamente elaborados (...)”. Em suma, Vera Mantero, por meio de suas oficinas, criações, projetos, ‘ativismos’, em inúmeros contextos, dentre eles o do Fórum Dança e do Rumo do Fumo, vem fazendo grandes contribuições em Lisboa para uma epistemologia da dança e para a criação de mundos.

¹²⁵ Tradução minha para: *it is not only the composition of bodily movements within certain techniques, and according to rhythmic distributions of partners and patterns in time – it is a particular form of choreographic imagination, bound to a crisis of the image and of subjectivity in charged historical contexts, which uses the expressivity of the body to theorize the body’s relationship to subjectivity, to culture, and to an economy of body-images.* (Lepecki, 2001). Disponível em: <http://sarma.be/docs/607>. Consultado em 15 de abril de 2016.

1.4.4 Contexto histórico-estético: Keith A. Thompson

Keith Thompson, terceiro e último artista analisado em detalhe nesta tese, pertenceu por dez anos à companhia de Trisha Brown (*Trisha Brown dance company – TBDC*), da qual foi também diretor de ensaio durante três anos. Por todo esse tempo de trabalho, entre os caminhos da criação e da docência, tornou-se um representante da técnica e do repertório da companhia. Tanto seu trabalho de cena quanto o pedagógico trazem consigo essa bagagem.

O contexto histórico-estético ligado a Thompson é o da dança contemporânea de que fala Laurence Louppe: o da crescente libertação com relação ao “sistema tensional dos estados de corpo dos anos 90” rumo à descoberta das “ferramentas do corpo contemporâneo”. A dança contemporânea, concebida nesse sentido e vista principalmente segundo seus desenvolvimentos em Nova Iorque, está portanto mais ligada à mudança desses estados corporais do que ao social ou ao político (Louppe, 2012). A “experiência do peso do corpo, a fluidez de um movimento contínuo, a imprevisibilidade de um gesto futuro” seriam seus valores essenciais, que por sua vez ressoam entre si, repletos de domínio artístico e de reflexão (Louppe, 2012, p.43).

A mesma Nova Iorque dos anos noventa, a de Thompson, é descrita pela bailarina e coreógrafa Rebecca Hilton (& Masson, 2012) como um lugar em que ocorria muitas audições, muitas delas no mesmo dia, para trabalhos como os das companhias de Stephen Petronio, de Mark Morris, Jennifer Monson, dentre outros projetos mais pontuais. Hilton, no tempo em que viveu em Nova Iorque, nos conta também do pouco financiamento disponível à dança, mas que ainda assim havia grande possibilidade de acesso aos treinamentos do corpo e às práticas. Como ainda hoje, a cidade de Nova Iorque era certamente um polo cultural efervescente para a dança, o que acabou atraindo o grande interesse de bailarinos europeus como Vera Mantero, Renate Graziadei e Artur Stäldi (companhia *LaborGras*) que completaram lá parte de sua formação, o que consequentemente resultou em novas parcerias e trabalhos na Europa. Esse contexto de treinamento contempla não só os elementos da Dança Pós-Moderna, como também o balé e a Dança Moderna, visando à formação de profissionais (Bales e Nettle-Fiol, 2008).

Ao responder à pergunta de como seria um dia típico em sua vida como bailarina em Nova Iorque nos anos noventa, Rebecca Hilton diz que começaria com aulas em

estúdios como *Movement Research* ou *Danspace*¹²⁶, seguindo depois para dois diferentes ensaios. Se possível ainda, entre um ensaio e outro, poderia tentar encaixar uma aula da abordagem somática de Susan Klein ou realizaria sessões da prática de ‘Movimento Autêntico’: *there wasn’t ever a day without dancing* (Hilton & Masson, 2012, n.p).

O que se observa do depoimento de Hilton, mas também na própria biografia de Vera Mantero quando vai aos EUA, é que parece se desenhar um novo corpo-realidade, por meio de uma formação mais livre e menos dependente da figura do coreógrafo. Bales e Netti-Fiol (2008, p.x) consideram assim que o trabalho do bailarino se tornou mais voltado para si mesmo. Impulsionada por esse contexto, a visão de técnica parece se expandir, dando surgimento a outras formas de exploração da arte da dança, bem como a uma posição crítica com relação à técnica ela mesma quando associada à repetição mecânica. Afinal trata-se cada vez mais de trabalhos que resultaram em uma “dança-que-se-pensa” (Lepecki, 2014). Bales trabalha com diferentes coreógrafos e bailarinos situados no circuito norte-americano cuja ênfase estaria em “se transformar artesanalmente no material artístico” (Bales, 2008, p.10). No contexto nova iorquino os bailarinos, como criadores, estão imersos no fazer, são investigadores e desbravadores tanto do movimento como da própria cidade:

We spent our time really being obsessive about how to do it and how to make it harder and faster. I look at Stephen’s work [Stephen Petronio] now and it’s much more refined, the dancers are more balletic. We were technical dancers but it was more about how you couldn’t do it. The energy of it was like [makes a choking sound] you’d kind of attack it and you couldn’t quite manage, it had this particular quality and it was like the city. It felt like New York - like Trisha Brown on speed (Hilton & Masson, 2012, n.p).

Como muitos bailarinos, Keith Thompson assim como a própria Rebecca Hilton, Jeremy Nelson, Frey Faust, Ori Flomin, Julyen Hamilton e Vera Mantero tornaram-se, além de bailarinos, professores, em contextos formais e não-formais de estudo. Em par com a docência, Thompson funda em 2005 sua própria companhia *DanceTactics*¹²⁷ e passa a colaborar com as companhias *Bebe Miller* e *Liz Lerman*, dentre inúmeras outras.

¹²⁶ Convém notar que em muitas companhias em Nova Iorque, como a *TBDC*, o treinamento diário do bailarino não é promovido pelo coreógrafo, o bailarino é o responsável por seu aquecimento e por buscar treinamentos e práticas fora da companhia, o que acaba gerando circuitos e *meshwork* (Ingold, 2013). Muitas vezes nesses espaços há descontos para bailarinos profissionais.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.dancetactics.org>. Consultado em 02 de maio de 2015.

capítulo 2

2. Julyen Hamilton: composição instantânea como coreografia

2.1 *Composição instantânea na perspectiva de Julyen Hamilton*

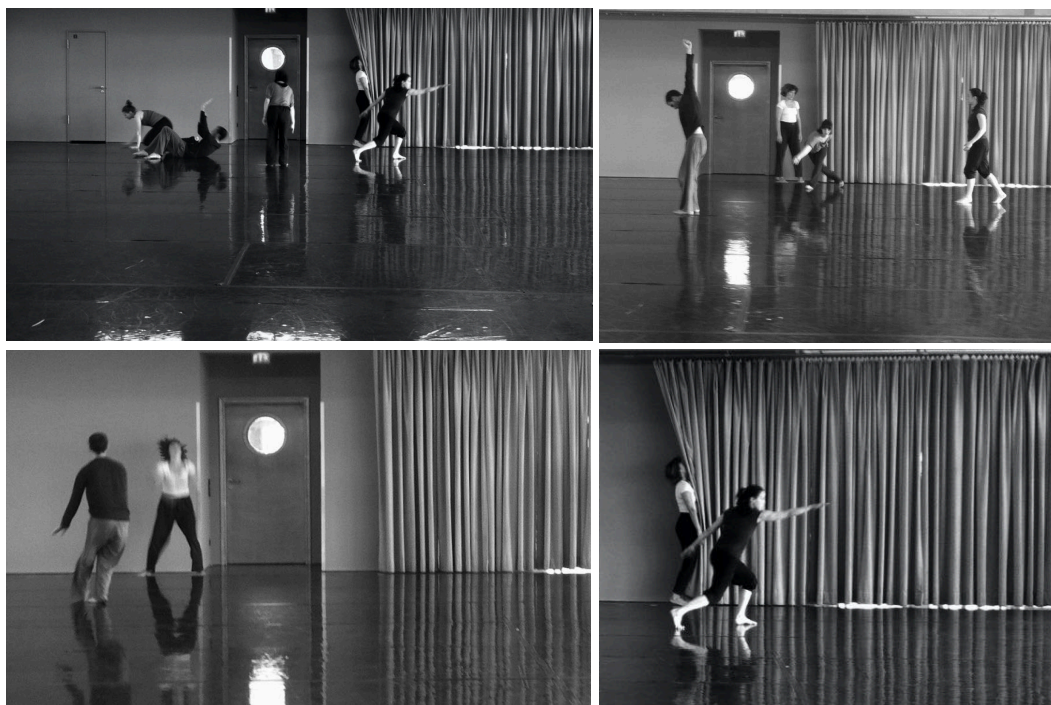


Figura 1 - Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em uma sessão de composição instantânea. Videografia de Maíra Santos.

O trabalho pedagógico de Julyen Hamilton almeja a performance. A potência de seu trabalho está, entre outros pontos, na criação de pequenas peças que se configuram ao final de um dia de trabalho, que pode ter envolvido tanto um *workshop* quanto uma aula aberta. Essas pequenas peças, formadas por grupos de três a sete pessoas, variam de segundos a minutos. O tempo torna-se relativo porque tudo dependerá da natureza da própria ‘peça’. Para Julyen Hamilton saber sobre o término de uma peça algumas vezes depende de ‘vozes que falam’, outras vezes é possível senti-lo nos próprios objetos usados em cena. Sobre sua companhia, pergunto-lhe como ele reconhece quando suas peças estão

prontas para ir à cena, visto que trata-se sempre de composições instantâneas. Hamilton (2015a)¹ então responde:

Eu sei que está pronta quando eu sinto que todo mundo entendeu a *anima* da peça, o espírito da peça, algo que se salienta como espiritual. Eles não devem saber tudo sobre a peça, porque estão em constante aprendizado sobre qualquer peça que fazemos. Então nós nunca sabemos sobre tudo. Como em qualquer trabalho de arte, você nunca sabe tudo.

O coreógrafo considera, porém, que será sempre um grande risco determinar o fim, pois dizer não ao “material que vai sendo criado” (Hamilton, 2015b) parece ser uma tarefa mais difícil que a criação em si. Em sua concepção são as peças que determinam o seu fim, isto é, seu término estaria ligado a algo que não tem a ver somente com uma estética pré-determinada e com decisões. Esse pensamento parece ir ao encontro de uma ideia de que a arte necessita de um relaxamento de controles internos. E também com a discussão realizada no *Festival Panorama* (2013)² no qual o expositor, André Lepecki, ao questionar sobre a autoridade, função ou soberania do autor, considerou que a obra de arte teria uma soberania própria, sendo ela e não o seu autor quem deveria decidir sobre seu destino, pois a obra teria “vontade de obrar”. Da mesma forma Hamilton nos diz que o fazer artístico envolve “servir à obra”. Nesse processo em que se cria de modo instantâneo, o imprevisto é para Hamilton “abrir um momento”, servir a alguma coisa que não diz respeito apenas a nós mesmo. Em suas palavras, isso aparece ao mesmo tempo como uma grande fidelidade à movimentação em que se está trabalhando, um grande dispêndio de energia em si mesmo, mas também como um refinamento da atenção para o que acontece ao nosso entorno, às pessoas e à movimentação que fazem à nossa volta:

É claro que temos de servir a nós mesmo. É claro que isso é parte da responsabilidade na vida. Se você está improvisando com mais pessoas, um coletivo, não é somente eu ou você. (...) Há um alto nível vibracional pedindo para que sirvamos a algo que ainda está por vir. É um convite para servir àquele movimento naquele momento (Hamilton, 2015c).

O que parece pertinente e ao mesmo tempo potente nessa discussão remete mais uma vez ao seminário realizado no *Festival Panorama* (2013), na proposição de Xavier Le Roy retomada por Lepecki, acerca da ideia de que servir à obra seria um modo de “sairmos

¹ As referências – Julyen Hamilton, 2015a e mais à frente, 2015b – são anotações de caderno de campo (informação verbal) que foram feitas em diferentes *workshops*, por isso não há paginação. As referências relativas à 2015a correspondem a oficina ‘Ritmo e Posicionamento no Tempo’ (*Rhythm and Placement in Time*), realizada no estúdio Dock 11, em 16-20 de fevereiro de 2015. E à 2015b correspondem a oficina “Trabalhando com Objeto” (*Working with Objects*) realizada no estúdio Radialsystem V, em 11-16 de maio (2015b).

² Seminário *Documentos Movimentos*, ministrado por André Lepecki no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. Nesse seminário Lepecki retoma a discussão também realizada no mesmo festival, onde discutia-se a soberania do autor nos *reenactment*, questionando-se o fato de a obra somente sobreviver sob a alçada do autor. Para Xavier Le Roy, poder criar a partir do que já existe seria uma forma de sairmos de nós mesmos, ou seja, afastarmo-nos da função do autor que decide sobre o destino da obra. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>. Consultado em 10 de março 2015

de nós mesmos”. Noutras palavras, uma forma de fugirmos do “auto-elogio”, de fazermos valer a “vontade da coisa”, considerando que elementos “impessoais” (coisas que fogem ao controle) possam desviar a intenção da obra (Lepecki, 2013).

Assim, esboça-se como princípio no trabalho de Julyen Hamilton a exclusão de conclusões, pois o fim é algo que não se deve ou não se pode antecipar, o que de alguma forma relaciona-se com o ‘não-saber’ que será discutido no capítulo dedicado à Vera Mantero. No sistema operativo ‘AND_Lab’³, João Fiadeiro e Fernanda Eugenio (2012) baseiam parte de sua investigação também no ‘não-saber’, o ‘não querer saber’ e o ‘saborear o não-saber’. Para eles, a criação emerge porque seus autores se abstêm do controle e do protagonismo no fazer da obra. Essa abstenção é que propiciaria a passagem do saber para o sabor. Tal como no trabalho de Hamilton, o que eles desejam é a serendipidade: poder encontrar o que não se procurava ou que não se desejava.

Dito de outra forma: assim como o sabor, o saber também vem da espera. Na criação seria necessário portanto pensar em tempo real mas, ao *mesmo* tempo, inibir qualquer pensamento imediato – portanto, ter a espera como uma ferramenta. Na Composição Instantânea de Julyen Hamilton, nas investigações do ‘AND_Lab’, assim como nas concepções de Lepecki, a criação não diria respeito àquilo que ‘eu quero’. Para Fiadeiro e Eugenio pensar em tempo real é treinar relações, é saborear cada ação, pois para eles cada ação gera um mundo. Tanto para o ‘AND_Lab’ quanto para o trabalho de Hamilton, na procura de um plano comum, procura-se que a criação emergja como condição e não como condicionamento.

Observamos a ideia de ‘não ter nada como garantido’ revelar-se também como um dos princípios para a Composição Instantânea de Hamilton. Ela parece se configurar como sua segunda natureza, pois nunca temos como controlar que materiais serão criados e organizados no corpo dos intérpretes. Ser alimentado nesse processo dependerá talvez de pistas e cumplicidades que podem ser estabelecidas “durante o próprio fazer e a partir do pensamento durante o fazer” (Ingold, 2013). Por exemplo, o intérprete, sempre de modo tácito, pode oferecer ou ‘convidar’ (corporalmente) um outro intérprete para uma determinada ação ou para um determinado toque em uma região do corpo indicada por ele. O intérprete que contracena pode perceber esse gesto ou não, pode perceber e decidir não ir por esse caminho. Maya M Carroll (2015), por sua vez, considera que o conceito de composição instantânea pode conter “pedidos”, mesmo que isso ganhe um sentido literal, como receber ou tocar uma mão que me é estendida numa ação clara de cumprimento. O

³ ‘AND_Lab’ *project* é um laboratório de pesquisa criado pelo coreógrafo João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugenio.

principal exercício aqui é escutar a imaginação do outro, indo muitas vezes em direção ao óbvio do movimento

Contudo, a atenção novamente concentra-se no esforço de não nos prendermos às conclusões ou resoluções. Ao estender a mão a alguém esse alguém pode não refutar esse gesto, pode dar-me a mão e a leitura de um cumprimento será feita. Caso refutasse a minha mão, e tocasse em outra parte do corpo, a riqueza, a escuta e o treino estariam no aproveitamento dessa ação, na medida em que poderíamos seguir por uma outra direção. Nesse ponto, também podemos fazer um paralelo com o jogo ‘AND_Lab’, no qual a tomada de uma segunda posição (ou movimento) é sempre aquela que vai sugerir uma direção ou uma inclinação, sendo importante então seguir a direção do movimento proposto por aquele com quem se está contracenando e portanto buscar pela construção de um plano comum. A construção de um plano em comum na investigação ‘AND_Lab’ equivale a um “sentido-direção” e não um “sentido-significado”, e acontece a partir da confirmação de uma direção compartilhada (Fiadeiro & Eugenio, 2012). No jogo ‘AND_Lab’, bem como na composição instantânea conduzida por Hamilton e por seus intérpretes, o querer do bailarino deve ser sempre posto em causa.

No trabalho feito com Hamilton, treinamos nossa escuta e nossa percepção para que desenvolvêssemos a atenção de acatar e imaginar propostas tácitas, receber os convites e aceitar o óbvio. Hamilton fala também de deixar-nos levar pela inspiração do outro. O intérprete ao dançar pode chegar com uma certa ideia ou pistas que poderiam criar certas tensões ou situações no espaço, como no exemplo do cumprimento. Contudo, isso não significa que ele deva agarrar-se a essa ideia ou a essas pistas, pois as situações também devem ser resolvidas no momento. Assim deixar-se esvaziar e não tirar conclusões revelam ser as atitudes mais importante. O intérprete deve também poder se atualizar o tempo todo, pois não há um comando a ser seguido, não há maneira de dizer aos nossos *co-dancers* qual é a minha ideia e o que eles devem fazer. Ao retirarmos as marcações ou estruturas na composição instantânea, tudo passa a ter uma força diferente. É dessa forma também que o trabalho com a composição instantânea, desde o momento de sua prática, ganha uma dimensão coreográfica, instalando a performance. Nesse sentido também, há algo muito parecido com a filosofia ‘AND_Lab’ que seria, portanto, a de desistir do controle, para que diversos materiais sejam criados. A Composição Instantânea de Hamilton é um trabalho que exige um senso de interpretação, intuição, percepção, imaginação, escuta.

No contexto das aulas, Hamilton ocupa um lugar de observador e ele é quem vai determinar o final da peça, dizendo claramente: “fim”, até mesmo quando participa delas

como intérprete. Uma regra estabelecida é que quando o fim for anunciado, todos em cena deverão manter-se exatamente onde estiverem. Essa pausa só termina depois de um segundo sinal, com os dizeres – “fim do fim” – processo que dura alguns segundos. Entre o primeiro fim e o segundo fim, um espaço-tempo parece se constituir e a suspensão que se estabelece organiza-se como um equilíbrio meta-estável (Manning, 2009, p.43) exigindo micromovimentos que passam através das articulações do corpo de modo que nada fique endurecido ou deixe-se reter. A pausa ofereceria ao público, e até mesmo para quem está em cena, um presente correlativo a um passado ou uma presença na ausência, permitindo-nos lembrar o que foi deixado para trás e absorver seus traços, sua efemeridade ou seu desaparecimento. Hamilton explica que o espaço até o ‘fim do fim’ é o momento em que podemos observar a “pele da peça”. Algo que cobriria a peça toda, ou, em suas palavras, essa substância que seria “como um óleo na madeira”.

No trabalho de Hamilton, ao final de cada composição instantânea ou de qualquer apresentação pública, há o aplauso. Para Hamilton, o aplauso, para além de ser uma tradição ou um ritual, é o que permite que algo seja celebrado, não importando o seu resultado. Dessa forma, haveria no treinamento de Hamilton algumas das etapas da performance teatral, conforme propõe Schechner (1988, 2013)⁴: o próprio *workshop*, a *performance* e as consequências (*aftermath*)⁵. As consequências se dão a seguir, quando todos refletem ou analisam as composições realizadas, seguindo também por uma análise que muitas vezes envolve a re-encenação dos momentos mais significativos. Já que as atividades com Hamilton desenvolvem-se como um contínuo em que os momentos criam-se mutuamente, essas etapas são ‘borradas’ umas nas outras.

Após as transcrições e as primeiras leituras do material investigado (entrevistas, aulas, cadernos de campo, *workshops* e outros documentos) seguimos para um primeiro nível de análise. Esse procedimento consiste em identificar em cada linha desses manuscritos, palavras ou frases que entendemos constituir unidades de significado, também conhecidas como “menor informação autossuficiente” (Guba; Lincoln *apud* Dantas, 2008, p.168). A seguir pudemos juntar as unidades de análise com cenas descritivas, transformando-as em categorias de análise. Foi constante o trânsito entre as questões da pesquisa, as categorias de análises, os dados brutos, a observação participante, a experiência na dança da autora e a referência ao quadro teórico.

⁴ O modelo pensado por Schechner para uma “sequencia total da performance” teria ao menos sete etapas: *training* (treino), *workshop* (oficinas), *reharsal* (ensaios), *warm-ups* (aquecimentos), *performance*, *cool-down* (ressaca, reposição) e *aftermath* (consequências), segundo a tradução de Paulo Raposo (1996).

⁵ A tradução para *aftermath* é de Paulo Raposo (1996).

Dessa análise emergiram as seguintes categorias principais: Arenas Reflexivas; Qualidade de Movimento; Imaginação; Presença; Escuta; Percepção. Novamente, não se trata de categorias puras, como veremos, mas categorias imbricadas umas nas outras e no próprio modo de formar e preparar o corpo-real que dança. Essas categorias têm como horizonte sempre a relação com a Composição Instantânea segundo a perspectiva de Julyen Hamilton.



Figura 2 - Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em aquecimento e performance: diluição de fronteiras. Videografia de Máira Santos.



Figura 3 - Imagem da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em reposição (*cool-down*) e consequências (*aftermath*). Fotografia de Máira Santos.

Figura 4 - Imagem da oficina *Ritmo e Posicionamento no Tempo*, estúdio Dock 11, Berlim, 2015. Participantes em aquecimento. Fotografia de Máira Santos.

2.1.1 *Arenas Reflexivas*

Em um determinado exercício, Hamilton pediu para que, cada um à sua vez, fizesse um movimento. E a cada um, Hamilton ia delimitando problemas com relação à “falta de respeito ao movimento”, como a perda do seu início, os automatismos, o “jogar fora” movimentos, ou a falta de acabamento. Para um dos bailarinos, ele disse: “você perdeu a primeira, o início”. E aconselhou que respeitasse o movimento a partir do centro. Em seguida, chamou outro participante, pediu para que fosse ao centro do estúdio e fizesse um movimento “com respeito” e fosse “direto ao movimento para saboreá-lo em sua essência” (Hamilton, 2015a). Em muitas situações, era possível ver quando os movimentos nasciam de uma hesitação, perdendo sua potência, parecendo muitas vezes ocupar um lugar de dúvida, como se o *subscore* (Barba, 2005) fosse “estou fazendo certo?”, já que algo nesse sentido se fazia visível nos gestos. Em outra situação Hamilton posicionou um participante na quinta posição do balé, dando-lhe o início do movimento e disse: “agora você está pronto para tudo. Quando eu disser, você começa”. Esse procedimento de Hamilton põe em questão o quanto a técnica, nesse caso, o balé clássico, nos faria estarmos “prontos para tudo”, qual seria a relação entre o corpo e a mente nesse contexto, e qual o diálogo, ou reconstrução, que a técnica estabelece com o *habitus* durante a prática.

No decorrer de todo o *workshop*, foi constante o procedimento de se ter uma pessoa solando e todas as demais assistindo, ou a divisão em grupos nos quais uns dançavam e os demais assistiam, revezando-se sempre entre esses papéis. Nunca porém isso aconteceu com o propósito de expor os participantes, nem mesmo nas inúmeras interrupções, questionamentos, indicações, *feedbacks*, feitos por Hamilton ao longo de nossas movimentações. Esses momentos de interrupção configuraram-se na verdade como formas de partilha e de observação pelas quais as reflexões e a própria performance eram geradas. Em todas as experimentações e reflexões que se seguiram, muitos foram os depoimentos sobre como é difícil desenvolver a percepção do que é o centro do corpo quando nos movemos, ou sobre como ele é fugidio, pois “às vezes ele mora em segundos, mas ainda assim é possível senti-lo” (Hamilton, 2015a). Nesse sentido, seria possível pensar talvez que a repetição de movimento é uma forma de afinar a percepção do centro? Até que ponto a clareza de um movimento, como resultado da percepção do centro, se espalharia para o nível da criatividade, conforme afirmou Hamilton em determinada altura do *workshop*?

Gostaríamos que os momentos reflexivos, como os descritos acima, e a performance da dança enquanto acontecimento nos solos ou em grupos, pudessem ser

pensados aqui também como Arenas Reflexivas, seguindo as considerações da pesquisadora Heloisa Gravina (2010) a respeito do enquadramento do paradigma da performance de Victor Turner (1987). A pesquisadora determinou em seu doutorado que a roda da capoeira se configurava como uma ‘arena reflexiva’. Dessa forma, para a autora, a roda de capoeira se articulou primeiro como performance, por instaurar um tempo-espço distinto do cotidiano, e, segundo, como uma arena reflexiva, pois ao se situar como alguém “de dentro” do universo da capoeira, os comentários que recebera ao jogar puderam potencializar “sua consciência de ser observada”, experiência essa que se enraizava na experiência de observadora e comentadora de outros jogadores. Noutras palavras,

estando no centro da roda, essa consciência é experienciada e produz efeitos concretos no corpo – tenso no início, relaxado conforme os comentários do cantador e da audiência eram proferidos e atendidos, e só então chegava-se pouco a pouco a um corpo mais eficaz no jogo. Ao mesmo tempo essa reflexividade, produtora de efeitos concretos no corpo, aponta para a própria performance (ou performatividade), como uma dimensão central constitutiva do universo da capoeira (Gravina, 2010, p.147).

Para Turner (1987), as performances são reflexivas por revelarem o indivíduo a ele mesmo. Turner observa isso de duas formas: são reflexivas como seriam para um ator “que acaba conhecendo a si mesmo ao atuar ou “re-atuar”; e são reflexivas como seriam para um ser humano que “muda seu proceder de acordo com a observação e/ou a participação gerada e apresentada por um conjunto de outros seres humanos” (*Ibidem*, p.81, tradução minha).

No trabalho de Hamilton, os participantes são performers mas também público, assim como na roda de capoeira. Estão portanto vinculados a um coletivo como propõe Gravina e as situações analisadas em Vera Mantero e Keith A. Thompson. É possível identificar também, na abordagem de Hamilton, as fases da performance teatral propostas por Schechner e como elas podem contribuir com o conceito de Arena Reflexiva na medida em que ela desorganiza a sequência total da performance ao borrar suas fronteiras (Schechner, 2013). Por fim, temos que o estúdio, como lugar da invenção sob o paradigma da performance, parece se configurar como um espaço de possibilidades e como zona limiar, como um lugar onde predomina o “modo subjuntivo” (Turner, 2005, p.183), dissemos na caracterização mais geral do espaço do estúdio.

Ao fim e ao cabo, parece importante dar atenção ao conceito de Arenas Reflexivas, que são seus campos de possibilidades, de tomadas de posições no estúdio que vão se modificando ao longo do processo, dado o próprio caráter mutante do corpo, da performance e das pessoas envolvidas. Isso se revela também porque algo enraizado em

um cotidiano específico poderá sempre emergir e retornar, transformando-se e nisso está seu caráter reflexivo (Gravina, 2010). Desse modo, a formação de arenas reflexivas parece contribuir para uma pedagogia da dança que desmonte hierarquias, que repense as qualidades de presença do espectador e as polaridades: teórico e experimental, espaço do estúdio e espaço do corpo, individual e grupal, restrição e possibilidade, disciplina e experimentação.



Figura 5. Imagem da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Julyen Hamilton e participantes em Arena Reflexiva. Fotografia de Máira Santos.

2.1.2 *Qualidade de Movimento*

A categoria Qualidade de Movimento indica o ‘como’ do movimento. Segundo Laban (1948), a qualidade de movimento está contida na categoria de análise do movimento pertencente ao esforço⁶, relacionada a quatro fatores básicos de como o indivíduo se move: fluxo, peso, tempo e espaço, isoladamente e em suas múltiplas combinações.

No interesse de expandir essa categoria relacionada ao trabalho de Hamilton, outra forma proposta aqui de se olhar para a qualidade de movimento seria a atenção dada para que o movimento ‘não perca seu começo’. Para Hamilton, esse é um elemento que favorece a precisão em qualquer movimento que se crie. De certa forma, essa precisão está

⁶ Categorias de Análise de Movimento Laban são: Corpo-Esforço-Forma-Espaço (em Inglês *Body, Effort, Shape and Space – BESS*). Ver Laban (1948).

ligada ao fator tempo, pois o domínio ou a precisão garantiriam que o dançarina não antecipe ou atrase o movimento, evitando hesitações. Nesse sentido seguem as observações de Hamilton quando ele fala de ‘estar no constante agora’: “o agora é a natureza do contemporâneo: poder estar no constante agora. Se não, parece que estamos dançando dez anos atrás, não em questão de estilo, mas em nossa mente” (Hamilton, 2015a).

Não perder o começo do movimento também é visto por ele como algo ligado a outro fator, o respeito. “Respeitar o que fazemos é algo mais além. *Re-spect*”, descreve ele no *workshop*⁷. Hamilton propõe a separação da palavra para fazer notar que o elemento *specto* remete a “espelho” – “olhar de novo”. De fato, um dos elementos de composição da raiz *spect* corresponde ao substantivo espelho, mas também a *spek*, que, compondo especular, espectral, espectador, evocaria a ideia de se observar com atenção ou contemplar (Houaiss & Villar, 2001). Assim, prossegue o artista: “respeito deve existir no agora, enquanto fazemos. Exatamente. Respeitar o começo do movimento. Quando há respeito ao movimento é como se tivéssemos flores no corpo, que se manifestam em outros níveis, em sentimentos” (Hamilton, 2015b).

O “movimento com desrespeito”, o “descarte” do movimento ou o “jogar fora” constituíram outro fator recorrente apontado por Hamilton ao longo do *workshop*. O que se passava é que estaríamos fazendo muitos movimentos e abandonando-os; ao abandoná-los, estaríamos “desenvolvendo e treinando a indiferença” (Hamilton, 2015a). Assim, ao contrário disso, ele nos diz, em uma certa composição realizada pelo grupo, que: “eu realmente cumprimento vocês por esse trabalho, porque vocês não pularam para outra coreografia. Qualquer pessoa pode fazer essa coreografia, não era muito difícil. Mas deixar que essa coreografia permaneça na peça e não jogá-la fora é para mim um bom trabalho”. (Hamilton, 2015b). Para Hamilton (2015a), o respeito liga-se a essa atenção, implicando observação do trabalho que é feito. É dessa forma que se propõe aqui a análise da ideia de ‘respeito ao movimento’, ligado a qualidades de movimento, pois essa seria uma forma de se chegar a um movimento mais acabado, visto que o trabalho com a composição instantânea nasce com a finalidade de se tornar arte. Algo que, portanto, se contrapõe a ações automatizadas, dispersas, desatentas ou apenas espontâneas. Desrespeito ou indiferença, além dos automatismos, dispersões e desatenções, talvez sejam sinais de julgamentos que o bailarino cultivava muitas vezes sobre si mesmo, quando se encontra no quarto escuro da criação. Para a composição instantânea, não há fórmulas ou passos a

⁷ Em ‘Trabalhando com Objetos’ (2015b)

serem seguidos; ela tampouco deseja negar a técnica ligada aos estilos de dança; todas as técnicas são bem-vindas desde que aliadas à atenção, à escuta, à percepção e à presença.

Tornar-se capaz de sentir cada movimento e apreciar os movimentos é uma das técnicas que estruturam suas práticas. De modo que ter respeito pelo movimento seria uma forma possível para que o intérprete comece a entender que o corpo tem muitas coisas a dizer. Ela propicia o engajamento necessário que o trabalho com a composição instantânea, e a dança em si, exigem. Pois parte do trabalho da composição instantânea consiste na integridade do bailarino em criar como se não existissem ensaios a serem feitos e como se cada movimento pudesse vir a ser arte.

Consequentemente, outro aspecto ligado à qualidade de movimento seria seu acabamento, no sentido figurado e literal da palavra. No trabalho de Hamilton é importante buscar sempre uma finalização a cada coisa que se faça. E como saber quando o movimento está encerrado? Hamilton dedica muita atenção ao trabalho com os centros do corpo, relacionando-os com o fim do movimento: “você sabe que é o fim do movimento por causa do centro. E não se pode fazer isso a partir do fora. Isso é possível somente dentro de si ou se você tiver um coreógrafo ou editor que te diga onde acabar o movimento” (Hamilton, 2015b). Mas porque o acabamento é sempre o acabamento de algo que foi iniciado, não perder o começo do movimento resultaria também em uma maior clareza no sistema corporal. Por exemplo, desde feitos com consciência, os movimento de ir ao chão ou de executar um rolamento são, para Hamilton, exemplos de clareza de movimento.

Outra forma de se alcançar isso seria cultivar certa objetividade interna que seja capaz de guiar-nos pelos caminhos do movimento. Na relação entre objetividade e clareza, seria necessário também saber quanta clareza é almejada pelo intérprete. Por exemplo: no toque, qual seria o peso adequado? Qual sua temperatura? Qual a textura que por ele é desenhada? Na composição instantânea, as ações devem ser claras para que a relação entre os intérpretes, ou entre um intérprete e o espaço ou objeto, possa alimentar a criatividade e construir a composição. A clareza no toque, por exemplo, deverá irradiar-se para o corpo todo, seja o da pessoa com que se contracenar, seja o da materialidade do objeto ou da arquitetura presente. Na relação entre dois intérpretes, portanto, deve-se ter certeza de que o toque foi recebido; por isso, tão importante quanto tocar com clareza, é receber com clareza o toque da pessoa. Da mesma forma, o intérprete deve ter clareza ao tocar o espaço, pois tudo pode ser uma informação que, nessa forma de composição, tem função tão

decisiva quanto a das ações prescritas em outras modalidades de coreografia – noutras palavras, trata-se de uma ‘dramaturgia’ sendo composta em tempo real.

As observações de Hamilton organizam-se pela ideia vista anteriormente de não se assumir nada como adquirido ou garantido a respeito da dança que vai sendo criada. E, por consequência, de se cultivar uma atenção ao movimento enquanto ele acontece, pois assim o próximo nasceria ‘pleno’. A ideia de pleno diz respeito ao acabamento, à clareza, à objetividade do movimento, ao não se perder seu início; categorias essas que se encontram imbricadas. Na concepção de Hamilton, a clareza em um movimento liga-se também à ideia de “sabermos que sabemos algo e, simultaneamente, sabermos que não sabemos”. “Devemos ter claro o que não sabemos especialmente quando performamos” (Hamilton, 2015a). Essa fala vai ao encontro de toda uma postura ética de Hamilton e de sua responsabilidade com o ofício da dança, consigo próprio, com o público, bem como com os outros intérpretes com quem trabalha. Quando se trabalha com outros intérpretes, faz parte da Composição Instantânea de Hamilton respeitar e assistir com atenção todos os colegas, o que se configura também para Hamilton como um trabalho de escuta e ética, mas também de disciplina.

O movimento assim é um acontecimento. A bailarina e terapeuta Flávia Liberman (2007) fala-nos de um “corpo/acontecimento” que seria um campo de forças/fluxos, excitações e intensidades. Para ela, além disso, o corpo/acontecimento é aquilo que afeta e produz sensações, percepções, ações e agenciamentos nos indivíduos. No caso de Liberman, seus alunos são seus pacientes, pois trata-se de um contexto terapêutico; já no caso de Hamilton, seus alunos são pessoas desvinculadas, artistas de sua companhia, ou alunos que estão em formação, e o contexto é a dança como forma de arte. Mesmo diante da diferença de contexto, entretanto, o objetivo parece ser o mesmo: o movimento quando acontece ou corpo/acontecimento é aquele que faz, do indivíduo, um sujeito de suas ações. Para Hamilton, trata-se da transformação do bailarino em protagonista, condição pela qual tem a possibilidade de aprofundar um movimento, desenvolver a postura ética acima mencionada e o respeito ao movimento, o que consequentemente poderá “transformar regimes do escoamento da energia” (Gil, 2005, p.54), elevando a criação/composição a outro nível de sentido.

Um salto, uma figura, podem não constituir um acontecimento se vierem na continuidade de um mesmo regime de energia; em contrapartida, um gesto tão simples como virar a cabeça ou levantar um cotovelo pode testemunhar a irrupção de acontecimentos decisivos na marcha da coreografia. A dança compõe-se de microacontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento (Gil, 2005, p.54).

Para Gil (2005, p.54) a energia “cria unidades de espaço-tempo”. Em seus movimentos o bailarino procura distanciar-se de um corpo fixo e variar-se, por exemplo, em diferentes velocidades e texturas. Segundo ele, tudo dependerá “do espaço do corpo que nasce da energia”, de modo que o que se procura no treinamento da composição instantânea de Hamilton não seria atravessar distâncias objetivas do tempo cronológico, mas “dançar unidades de espaço singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: “uma lentidão dilatada” ou “o alargamento brusco do espaço”, que descrevem certos gestos do bailarino (2005, pp.54-55). José Gil, assim como para Flávia Liberman, falam de agenciamentos, no sentido atribuído ao termo por Deleuze e Guattari. Assim, o agenciamento, sempre ligado ao desejo, não seria apenas o desejo de agenciamentos, mas da transformação, produção e construção em si próprio. Para Gil o gesto dançado, como vimos no Capítulo I, constitui-se como um gesto “que agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos” (Gil, 2005, p.58). Como dizíamos no início: “Dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo (Gil, 2005, p.58).

Já Liberman (2007, p.185) concebe que o acontecimento produz, não agenciamentos, mas “presença”. Trata-se contudo, de uma presença daquela que existe quando o corpo está “ali fisicamente, porém distante do contato, do desejo ou da criação de qualquer tipo de intimidade com o outro”. Isso, novamente, é pensado em um contexto terapêutico, mas a ideia poderia ser deslocada para a dança. Afinal, também na dança o bailarino pode estar apenas se movimentando por automatismos, pela indiferença ou pela lógica de descartar os movimentos. Sem falar em um conceito de presença propriamente, mas expondo uma concepção que parece vir ao encontro disso, Gil pondera que os limites do bailarino transbordam da sua pele. Em suas palavras: os movimentos não se esgotam no próprio bailarino, não se detêm “na fronteira do próprio corpo”, antes funcionam como um resultado da “projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior” (Gil, 2005, p.53), isto é, o corpo e o seu interior dilatam-se.

É deste modo que a composição instantânea de Hamilton procura realizar aperfeiçoar o intérprete até que chegue a “experimentar espaço e tempo potencializados” e também “potencializar tempo e espaço”. O bailarino para Hamilton é, portanto, aquele que busca a presença ou o “presente do presente” (Fabião, 2010, p.322), pois os exercícios parecem contemplar “a capacidade de conhecer e habitar esse presente dobrado, que determina a presença do ator” (*Ibidem*, p.322). Essa dimensão temporal de que fala Fabião (2010) seria possível, no entanto, quando o corpo cênico ou o corpo-realidade se organiza como um estado de “fluxo”, segundo a concepção de Mihaly Csikszentmihalyi. Nas

palavras de Turner (1979), e de acordo com Csikszentmihalyi (*Beyond boredom and anxiety*, 1975), o fluxo é um estado em que ações são seguidas de ações conforme uma lógica interna que parece não precisar de nenhuma intervenção consciente da nossa parte. Dessa forma, ação e consciência seriam experienciadas como um mesmo atributo, havendo portanto pouca distinção entre o eu e o meio ambiente, entre estímulo e resposta, ou entre passado, presente e futuro. Para Fabião, então, o corpo cênico em fluxo “atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (Fabião, 2010, p.322). Essa atenção seria para ela o que desconstrói hábitos. No entanto, no presente trabalho, ela poderia ser vista também como um elemento que constrói *habitus* e qualidades de movimento. De todo modo, parece haver uma ligação entre qualidade de movimento, tempo e presença cujo objetivo é a criação.

2.1.3 *Presença*

No trabalho de Hamilton o conceito de presença implica temporalidade. O estar “no agora da cena” é uma elemento recorrente em sua fala. Na relação com o tempo, para Eleonora Fabião, presença pressupõe a relação entre passado e futuro evocada ou vislumbrada como forma de presente. Essa forma de presente, “de presente do presente”, como chama, é o tempo da atenção. A atenção para ela é uma forma de conhecimento, uma vez que se configura “como forma de conexão sensorial e perceptiva” (Fabião, 2010, p.322). Desse modo Hamilton aproxima-se de Fabião porque o “estar no agora” liga-se com a escuta e a atenção. Por exemplo, na questão de se saber, durante os exercícios, onde estão os outros intérpretes ou os objetos com quem se contracenam.

Durante a composição instantânea tenta-se observar nesse estado de atenção e escuta a estrutura e o material que vai sendo criado, como uma reminiscência do que acontece. Para Fabião (2010), as formas do passado e do futuro são fatores que podem acontecer comprometendo a qualidade da presença do ator. Há, contudo, muitos jeitos de se deixar tocar e muitos jeitos de se lidar com o material que vai sendo criado. Por meio desse estado de atenção, e da conjugação do passado e do futuro com o presente, pode-se tornar um material “arquivo”. Isto é, pode-se sempre repetir ou re-encenar um determinado movimento ou situação durante o fluxo da performance: como um encontro entre intérpretes, um solo em um determinado espaço do estúdio/palco, ou um movimento significativo, como uma pausa entre muitas movimentações. Assim, uma forma de presença seria manter o corpo atento para arquivar materiais que se configurassem como

“acontecimento”, podendo sempre acioná-los, *seria andar como alguém que carrega um segredo pelo espaço* (Santos, 2015, caderno de campo).

Uma outra forma de nos relacionarmos com o material que vai sendo criado e eventualmente torná-lo arquivo seria manter sempre a escuta e a atenção abertas, para que possamos perceber onde estão os outros intérpretes e os objetos com que se contracenam. Inversamente, quando se está de fato imerso no material e se esquece dos intérpretes e dos objetos, esse é o verdadeiro momento em que essa atenção se realiza: noutras palavras, a conexão é sentida e mantida por outros sentidos que não o olhar. Foi exatamente assim que o não olhar ampliou e multiplicou as relações, intensificando a presença do performer. Assim, a criação de mais relações parece ter sido fruto da intensificação da presença; presença que, sendo composta por todas essas relações, parece deixar o performer mais aberto para o ‘diálogo’ que compõe a cena.

Em uma perspectiva mais geral, a presença em Hamilton parece estar ligada ao conceito do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010), da teórica Erika Fischer-Lichte (2012) e do artista pesquisador Phillip Zarrilli (2012), sobre a presença do corpo em sua materialidade e singularidade. Na prática de Zarrilli, entretanto, ambos são produzidos por efeito da presença mais que por um atributo que o intérprete possa ter de antemão, permanentemente, ou por uma sugestão do momento, isto é, a presença reduzida a algo narcísico, ou um poder mágico do ator (Zarrilli, 2012).

Ainda sobre a questão da presença, Fischer-Lichte, ao definir três graus de presença relativos aos seus efeitos (fraco, forte e radical), distingue como conceito fraco o “estar aqui, diante do olhar atento de um outro” (Fischer-Lichte, 2012, p.9). Um grau forte de presença seria, em contrapartida, a habilidade do bailarino de comandar e ocupar o espaço, prendendo a atenção do espectador. E, por fim, a presença em um grau radical estaria relacionada com processos de incorporação e de energia. Dessa forma, quando o ator gera presença por meio desse corpo energético, ele aparece e é percebido como “mente incorporada” (*embodied mind*), o que quer dizer que corpo e mente não podem ser separados, considerando-se na verdade a implicação mútua entre eles. Ao vivenciar esse processo de corpo e mente, o ator estaria vivenciando um constante processo de devir; portanto, de transformação.

Zarrilli (2012) argumenta que esse conceito se constitui como múltiplo por ligar-se à qualidade, ao poder, à intensidade do ator em gerar, a cada performance, energia interna, engajando o corpo inteiro por meio de um trabalho de uma consciência incorporada

(*embodied consciousness*). Dessa forma seria possível comandar o espaço e reter a atenção do espectador.

Presença é um território marcado pelo processo psicofísico de incorporação, afinação, consciência e percepção na qual a relação corpo e mente do ator, para a atuação de uma partitura, torna disponível um certo grau, qualidade ou elevada intensidade de relação que é “energética” e atrai e sustenta a atenção do espectador⁸ (Zarrilli, 2012, p.8).

Os comentários de Zarrilli e a concepção de Fischer-Lichte atentam para a relação com o espectador, bem como para elementos voltados para a conexão corpo e mente, tão cara ao trabalho da dança. Suas concepções baseiam-se nas formas como os diretores de teatro Jerzy Grotowski e Eugênio Barba trabalhavam com seus atores. Para eles a presença seria derivada de princípios fisiológicos como peso, equilíbrio, uso da coluna – qualidades chamadas por eles extra-cotidianas (Zarrilli, 2012, pp.72-73). Fischer-Lichte (2012), no que tange às qualidades voltadas para o *self*, a produção de presença tem a ver com processos de incorporação, criando um corpo energético. Dessa forma, quando o ator gera presença por meio desse corpo energético, ele aparece e é percebido como “mente incorporada” (*embodied mind*). Essa seria sua radicalidade.

Para Zarrilli (2012), o trabalho para se alcançar a presença é contudo, sempre constituído pelo treino, pela experiência, pela dramaturgia e pela estética de cada performance realizada. O mesmo acontece no treinamento de Hamilton, visto que a forma como ele opera está sempre ligada ao trabalho de cena, à própria natureza da peça e ao ‘não saber’⁹. Outro fator é a inclusão contínua da relação com o público, já que Hamilton procura, sempre que os participantes de seus *workshops* possam, se alternar entre o papel de performer e o de público – faz parte de seu processo, bem como do processo de sua companhia, que todos possam assistir uns aos outros¹⁰. Em geral Hamilton (2015) considera que o trabalho feito em seus *workshops* não é muito diferente do trabalho feito com sua companhia *Allen’s Lien*.

Alva Noë (2012, p.12), por sua vez, considera que a presença é algo que se alcança, e dessa forma salienta também o lugar que a prática corporal pode tomar, por potencializar e aumentar o sentido do *self* : “precisamos de alguma forma deixar o próprio corpo

⁸ Trad. minha de: *territory marked by psychophysical process of embodiment, attunement, awareness, and perception in which the actor’s bodymind relationship to the enactment of a score makes available a certain degree, quality, or heightened, intensity of relationship that is “energetic” and attracts and sustains the spectators’s attention.*

⁹ Lembrando que um ponto recorrente no trabalho de Julyen Hamilton é a exclusão de conclusões na obra que vai sendo criada por composição instantânea, pois não se deve antecipar o fim.

¹⁰ O que reforça a ideia, no trabalho de Hamilton, das Arenas Reflexivas de que fala Gravina.

aglomerar-se no espaço da nossa atenção e deixar-se ser sentida¹¹”. Em outras palavras a prática cria espaço no próprio corpo, mas não por meio de conceitos ou algo externo ao corpo; a presença emerge por meio do treinamento que é uma forma de se criar esse espaço no corpo: “e assim, devemos reconhecer que afinal de contas nós precisamos alcançar o acesso ao corpo. Não de forma externa. Não por meio de conceitos. Mas de uma maneira diferente. Tentamos deixar ir fora do mundo (*to let go of the world*) para criarmos espaço no corpo”¹² (Noë, 2012, p.12).

2.1.3.1 *Produção de presença*

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010) deseja compreender a presença em um mundo que diz ser dominado pela produção de sentido. O conceito de presença seria para esse autor aquilo que o “sentido não exprime” (Dias, 2015, p.21). Gumbrecht considera também que o conceito não diz respeito somente a uma relação temporal, mas a uma “relação espacial com o mundo e os seus objetos” (Gumbrecht, 2010, p.9). Em sua análise, presença indica intensificação dos objetos “presentes sobre corpos humanos”, o que o autor chama “produção de presença”.

Em uma das composições instantâneas de Hamilton, foi-nos apresentado um *score* que envolvia a possibilidade de utilizarmos alguns objetos, o corpo ou a relação com a arquitetura do estúdio.

Testemunho de um trio:

participante 1: eu fiquei muito surpresa com a composição porque eu não estava olhando para as outras duas bailarinas, mas através da minha ação em direção ao objeto, eu me relacionei com ambas. Eu não pude fazer nada para achar a minha relação mas a própria relação foi achada pelo objeto. Me surpreendeu muito, tal como eu nunca pensei que pudesse acontecer.

participante 2: eu achei tão forte esse momento que eu senti que tinha de ir embora, tomar distância (Santos, 2015, caderno de campo).

Nesse exemplo, o que uniu as bailarinas, dando uma certa coesão à composição, foi o objeto. Esse objeto era uma colher. Na composição uma delas pôde ver, pelo reflexo na colher, as outras duas intérpretes, o que uniu todas elas, criando um efeito de presença. Nesse momento de acontecimento o fim da peça foi anunciado por Hamilton. Para Hamilton, podemos nos situar melhor no espaço por meio do objeto e da construção de

¹¹ Trad. minha de: *we need somehow to let the body itself crowd into the space of our attention and let itself be felt*

¹² Trad. minha de: *and so we must recognize that we do need to achieve access to the body, after all. Not by reaching out. Not by using concepts. But in a different way. We try to let go of the world to make room for the body.*

presença com relação a ele. Há também a possibilidade de poder expandir a consciência para todo o estúdio mantendo viva a relação com o objeto, o que propiciaria encontrar formas de se intensificar a presença em uma composição instantânea. Assim são criadas relações não fundadas no sentido, de modo que o efeito de presença é produzido quando o significado do signo dissolve-se “no movimento do gesto”; ou, dito de outra forma, “o gesto-signo se afoga no corpo-movimento” (Gil, 2005, p.97).

Um outro modo e exemplo de como se proceder para intensificar a presença na relação entre objeto e corpo deu-se em um exercício realizado durante seu *workshop* no qual os participantes foram solicitados a escolher um objeto e a carregá-lo com eles enquanto dançavam. O foco não esteve contudo em dançar com o objeto, mas sim em esquecê-lo para incorporá-lo ao corpo e à dança. Em alguns momentos era necessário trocá-lo de mão. Com esse exercício pôde-se também descobrir como segurar um objeto, observando novos gestos que aparecessem em nossas mãos e em nossos braços apenas pelo fato de estarmos carregando-o em meio à dança. Além disso, com uma mão ocupada pelo objeto e a outra livre, tornou-se mais forte a percepção do lado direito e do lado esquerdo do corpo¹³.

2.1.3.2 Presença: espaço e ausência

No trabalho de Hamilton, a presença está também relacionada ao espaço, o que sugere a possibilidade de instaurá-la por meio de uma relação com a arquitetura. Com efeito, o trabalho com o espaço partiu da observação dos objetos que compõem o estúdio RadialSystem V e sua própria arquitetura. Depois da observação, deu-se início a composições instantâneas em pequenos grupos; foi curioso perceber que há detalhes da arquitetura que nos empurram para determinados lugares, como a janela, a porta ou o chão; no entanto, sobretudo nos bailarinos, tais tendências ‘gravitacionais’ parecem enfraquecer a qualidade da presença instaurada pela arquitetura. Haveria então lugares que potencializam a presença e lugares que a despotencializam? O mesmo no que se refere a objetos? Como então o trabalho com a arquitetura e com o objeto pode desafiar conceitos de presença?

¹³ Em uma anedota Hamilton nos conta que os bailarinos das danças folclóricas irlandesas introduzem palha em uma de suas botas para que não precisem pensar em direita ou esquerda quando dançam. Para Hamilton a *straw boot* – referencia ao pé que teria a palha na bota – seria uma forma inteligente de diferenciar a direita e a esquerda, algo abstrato, que no mundo da dança tentamos equiparar concretamente, mesmo sabendo que não somos o mesmo de um lado e do outro do corpo.

Um caminho poderia ser o de ‘escutar’ os objetos, bem como à arquitetura. Em seu *workshop* Hamilton (2015b) chamou nossa atenção para o fato de que os objetos “falam”, cada qual com sua especial poesia e contexto. Lembrou também da tradição de falar em cena a um objeto para que por meio dele a relação com o público se complete, num ato que se concentra para irradiar.

Na peça *Goat Ocean*, repertório da Companhia *Allen’s Line* de Julyen Hamilton, a presença se produz também por meio da ausência de intérpretes, sem que eles para isso precisem sair do palco ou da cena. Para que esse efeito ocorresse, Hamilton trocou as saídas laterais, como é tradição no teatro, por um pano mais ou menos central. Esse pano, um tanto quanto estreito, permite que certas partes do corpo dos intérpretes sejam vistas, construindo assim um jogo de aparições e desapareções. O pano preto é o que permite também a produção de um tempo subjetivo. Esse efeito de presença pela ausência parece criar uma série de transformações que dialogam com a própria dramaturgia da peça, convidando o público e o próprio intérprete à expectativa de um movimento futuro.

Ainda sobre a presença a partir da ausência, na oficina *Trabalhando com Objetos*, investigou-se a relação da dança com o objeto na composição instantânea. Dessa forma, cada participante escolheu um novo objeto para trabalhar em cena e, durante o processo, o que ficou evidente foi que o objeto, mantido a certa distância do corpo, formava uma composição. Isto é, para que a composição acontecesse não era necessário que o intérprete ficasse sempre atado ao objeto. O vazio que se pode estabelecer entre o objeto, a dança e a ausência de um corpo nos arredores do objeto, detém uma força composicional que parece potencializar os efeitos de presença. O mesmo pode ser dito quando o bailarino sabe que atrás de onde dança há uma janela ou um muro e nesse interstício há o vazio que não ocupa.

2.1.4 Imaginação

“Quem é você em nós em você neles? Quem é você, quando está em trânsito por aquilo que nós somos? Quem é você junto a outras pessoas que estão dançando ou junto a pessoas que têm a mesma imaginação que você? Quem é você na beirada que cruza o centro, que perde tudo, que ganha, que apenas passa? Quem sou eu, agora que você está ao meu lado?”
(Hamilton, 2015b)

As perguntas acima foram proferidas por Hamilton durante a primeira parte do treinamento *Trabalhando com Objetos*, em um momento do aquecimento em que todos estão no espaço, concentrados na exploração, na improvisação e no compor espontâneo de pequenas cenas. Durante esse primeiro momento, perguntas como essas foram lançadas, não necessariamente para serem respondidas, mas para que pensássemos enquanto estávamos em movimento. Pois para Hamilton, se dançamos com outras pessoas, há uma questão que se propõe: quem somos nós na configuração ou na situação que se forma? O mais importante seria assim “manter-se atualizado no fazer” (Hamilton, 2015). A consideração de se manter atualizado agencia contudo, vários conceitos como o da presença, o da relação consciência e corpo, o da imaginação, entre outros.

A imaginação foi trabalhada paulatinamente na sala de ensaios. E por ter sido um aspecto importante da nossa prática, tornou-se também um dos conceitos centrais da pesquisa sobre a presença.

O modo de trabalhá-la deu-se paulatinamente. Durante um segundo momento do treinamento, Hamilton começou a nos abordar individualmente, interrompendo-nos em meio ao movimento com apenas uma pergunta: “o que você é?” A partir dessa prática, ele notou que a primeira resposta era sempre algo muito banal. Por exemplo: “eu sou um muro”, “eu sou uma mulher com uma camisa verde”. Mas logo em seguida, ao insistir e perguntar novamente, algo diferente vinha à tona: “eu sou um guerreiro!”. *De muro a guerreiro* revelou-se um trabalho de corpo, isto é, um trabalho de movimento e pensamento, mas também de imaginação, o que pareceu se caracterizar como um processo concêntrico rumo ao excêntrico. Algo que se cristaliza e explode; portanto, algo que se abre. Conforme indica José Gil (2004, p.12), abrir o corpo “é abrir o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades”.

Esse é um ponto de partida para se pensar processos artísticos em devir. Sobre o potencial do movimento na improvisação ou na criação, William Forsythe (2003, p.1, *apud* Manning, 2009, p.21) considera que deveríamos “ser capazes de dizer a qualquer

momento: qual é o potencial dessa configuração do meu corpo?”. O que a filósofa canadense Erin Manning (2009, p.21) assim sintetiza é a potencial habilidade do movimento de se ampliar em “muitos de um”. Assim, para a autora, esse potencial de configuração estaria também ligado a seu fator evanescente, gerando sempre o devir. Em conjunção com esse fator evanescente Manning associa ainda o conceito de concrecência (*concrecence*) de Albert North Whitehead, traduzido por ela de modo literal como “crescendo junto” (*growing together*). Dessa forma, o conceito de concrecência propiciaria um “estar junto” (*togetherness*) e a produção de novidade. Para Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2014, pp.2-3) o termo “concrecência” do filósofo Whitehead liga-se a ideia de crescimento, como um processo de “*self-making*” ou de “*autopoiesis*”; como a lagarta que se recria a si próprio quando fabrica seu tecido corporal, “as pessoas crescem, também, não apenas em força e estatura, mas em habilidade e sabedoria”.

Para Manning (2009), o potencial de configuração de que fala Forsythe envolverá sempre a produção da novidade, baseando-se nesse “estar junto” e num processo de ampliação e expulsão, ou seja, em algo que cresce. Na composição instantânea ‘estamos juntos’, jogando com os devires, produzindo situações novas, mas também interagindo novamente com a diferença na repetição:

O corpo se move. Repetição é a recomposição do movimento – trata-se portanto do corpo relacional. Esse movimento pode ser uma espiral de pré-aceleração que incita um deslocamento, ou pode ser um movimento de pensamento. Quando essa diferença toma forma, ela se torna uma realidade, um evento em si. Esse devir-evento cria uma memória que alimenta o movimento futuro. O movimento está repetindo o futuro: dançando o não-ainda¹⁴ (Manning, 2009, p.25).

São processos que parecem também se configurar em ampliações e expulsões – como a transformação, ou a produção de novidade, ou a passagem do ‘ser muro a ser guerreiro’, ou os movimentos que geram ‘muitos de um’ ou ‘um de muitos’. Estamos próximos assim dos fluxos de intensidade de que fala Gil, ou dos processos de interpenetração entre o individual e o coletivo (como traduziu Hamilton na expressão sintética: “quem é você em nós em você neles?”). Bem como dos processos entre movimento e pensamento: “quem é você na beirada que cruza o centro, que perde tudo?”. Ou conforme Manning (2009): viriam a primeiro plano as relações entre o coletivo e o individual e entre o pensamento e o movimento.

¹⁴ Trad. minha de: *the body moves. Repetition is the recomposing of the moving-with that is the relational body. This movement-with can be a spiral of preacceleration that incites a displacement, or it can be a movement of thought. When this difference takes form, it becomes an actuality, an event in and of itself. This becoming-event creates a memory that feeds into future movement. Movement is repeating the future: dancing the not-yet.* (Manning, 2009, p.25).

Localizar os muitos em um e adicionar um é sugerir que cada momento é em primeiro lugar e acima de tudo coletivo: coletivo e singular. É coletivo no sentido de que é relacional, tem um efeito profundo na composição de suas extensões intensivas. Essas intensidades se tornam movimentos de pensamento, onde o pensamento nunca é distinto do próprio movimento¹⁵ (Manning, 2009, p.22).

Sobre o conceito de imaginação no contexto da composição instantânea, também é possível observar, segundo aponta Gonçalo M. Tavares (2013, p.369), que “a imaginação é uma questão que joga sempre com o dentro e o fora. Aliás, o próprio espaço onde se desenvolve a imaginação é um espaço interior, não-visível”. Nesse sentido, Tavares (2013, pp.368-369) analisa a imaginação como uma “imprevisibilidade de saltos temporais” (como é possível perceber, houve o salto de muro a guerreiro, completamente imprevisível). No que diz respeito à relação da imaginação com os objetos, e para pensarmos o exemplo da transformação do intérprete “de muro a guerreiro”, observamos que Gaston Bachelard (1990, p.16, *apud* Tavares, 2013, p.383) considera a imaginação um instrumento que age sobre as coisas, alterando-as como uma droga, mudando a dimensão dos objetos.

Tavares ainda chama atenção para o “potencial imaginativo que cada objeto ativa em cada observador”. O objeto ganharia assim um “potencial de ativação do imaginário” (Tavares, 2013, p.384). Um potencial que se constitui como “um motor do início de algo”, processo no qual, a partir de uma aparente imobilidade, o intérprete, interiorizando-se como muro, ou relacionando-se com qualquer objeto, daria lugar a alguma coisa que “vem à tona”, de modo que o observador parece “fazer algo com o que viu (interiormente, para já). No fundo seria uma questão de ver para fazer e assim poder entrar numa outra fase, a fase pública” (Tavares, 2013, p.384).

Ou então, numa formulação mais completa, seria esse o momento em que estamos:

na fase em que saindo para o exterior as ideias excitadas procuram matérias concretas onde possam se exprimir. Da contemplação de um grão de poeira (ou de uma ervilha¹⁶) poderá sair a intenção irredutível de construir um palácio. E se tal sucede é porque estamos perante à resposta humana ao potencial de activação do imaginário de uma substância, nesse caso, o grão de poeira; e essa resposta brilhante chama-se fazer (Tavares, 2013, p.384).

¹⁵ Trad. minha de: *to locate the many in the one and add one is to suggest that every moment is first and foremost collective: collective and singular. It is collective in the sense that it is relational, that it has a profound effect on the composition of its intensive extensions. These intensities become movements of thought, where thought is never distinct from the movement itself* (Manning, 2009, p.22).

¹⁶ Tavares (2013, p.383) traz a referência da a partir de uma história de Roland Barthes, segundo a qual os monges budistas eram capazes de ver uma grande paisagem em uma ervilha.

Tavares (2013, pp.372-373) também considera que o “olhar do imaginador é um olhar atento” que procura pelo novo, pelo sobressalto, aquele que não quer obter garantias. Como poderia dizer Hamilton: não ter nada como adquirido, evitar conclusões. Para Tavares (2013, p.382) “os olhos da imaginação” são o olhar de quem não pretende chegar a um fim, são o olhar que busca continuar olhar ainda mais: “pretende apenas continuar, pretende descobrir novos pretextos para continuar a olhar, enquanto a observação objectiva pretende olhar até ao ponto em que já percebeu e portanto já não precisa olhar mais”.

Entre o “potencial de ativação do imaginário” e o “fazer” que o objeto pode propor, parece se interpor o conceito de *affordance*¹⁷ do psicólogo James J. Gibson (1977; 1979). Assim, em ‘de muro a guerreiro’, não se sabe muito bem onde o devir pode nos levar, mas pela dança, pelo fazer e pelo *affordance*, chegamos a momentos de especificidades. Para Hamilton (2015a, 2015b) a imaginação é algo fisiológico ou emocional, não somente racional, pois haveria algo dentro de nós que “toca” a imaginação e a alimenta. O movimento seria contudo uma forma de produzir a imaginação. Segundo o coreógrafo, é possível que vejamos a imaginação conforme realizamos nossos passos. Essa seria uma forma de não nos movermos de modo mecânico: “quando você faz seu exercício, você faz de dois jeitos; ao voltar-se para baixo, ao tocar o chão, você pode usar a sua imaginação e deixar-se alimentar por ela. Esse tempo e modo particular de se levantar alimenta a imaginação” (Hamilton, 2015b). Para Hamilton, portanto, haveria duas direções para a imaginação de onde provém o movimento alimentado pelo fisiológico, o emocional ou até mesmo o racional e a própria imaginação, que é alimentada pelo movimento.

Ao aprofundar o conceito, Tavares (2013, p.377) recupera de *O Ar e os Sonhos* de Bachelard a ideia de que a imaginação é a faculdade de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção e portanto de “eliminar o primeiro pensamento”. Nas palavras de Tavares, a ideia seria “fugir do primeiro encontro entre pensamento e percepção”, de “fugir do sítio esperado”. Algo que também foi mencionado por Hamilton em várias situações durante seu treinamento. Para Hamilton, contudo, isso implica não nos atermos apenas à primeira ideia, mas também à segunda ou à terceira e assim por diante. Pois a prática desenvolve-se pelo saber de que “há outras centenas de vida” (Hamilton, 2015b) que se pode ter nesse encontro entre o pensamento e a percepção. É poder também em tempo real notar o processo de modo físico e não intelectual.

¹⁷ Segundo as concepções de Alva Noë (2004, p.106), do ponto de vista enativo, todos os objetos da percepção seriam *affordances*, de modo que poder experienciar seus atributos seria “agarrar seus contornos sensório-motores”, experimentando os objetos como “determinadas possibilidades de e para o movimento”. Ao passo que para Tavares (2008-2013) a questão que se propõe é: “como olhar para as coisas?”. Os objetos seriam catalizadores do pensamento, possibilitando o pensamento. Conceito que parece ser potente também para o trabalho com a composição instantânea de Hamilton.

Segundo Hamilton, na composição instantânea, uma maneira de se trabalhar a imaginação seria partir de algo concreto, um conhecimento real, um objeto literalmente. O próprio tangível seria uma forma de ativar a imaginação. Julyen Hamilton considera portanto que a concretude do objeto pode produzir algo em nossa imaginação, pois “o básico da imaginação é a realidade”. “Começa-se por imaginar a realidade, treinamos imaginando a realidade” (Hamilton, 2015b). Assim, para chegarmos à realidade, tocamos o chão e podemos experienciar a “realidade em nossa imaginação” (Hamilton, 2015b). Ou seja, trata-se do momento preciso em que sei da temperatura, da textura do chão, de uma de suas qualidades. Quando o que temos em nossa percepção e em nosso pensamento (objeto, chão, outro intérprete) torna-se claro, a transformação poderá acontecer, e com ela o acesso à imaginação.

Haveria assim em sua concepção para a composição instantânea – que muitas vezes ele chama de técnica – uma via de mão-dupla entre imaginação e realidade. “Realidade e fantasia vivem juntos sem ser uma contradição” (Hamilton, 2015b). “Como sentir as articulações na atualidade do corpo (no corpo presente e não na fotografia) e poder imaginá-las? Essa é a técnica” (Hamilton, 2015b).

Tavares (2013, p.394) considera que a imaginação vive de oposições, de duelos entre o sim e o não, visto que a imaginação estaria sempre diante de “infinitas possibilidades” em meio às quais a “mente racional”, ao eleger entre oposições, escolheria entre duas coisas, empurrando-se ao final para uma decisão, para a escolha de uma só. Tavares (2013, p.395) utiliza a imagem do duelo, que é: “precisamente a impossibilidade de adiar, de suspender: mato ou morro; tenho pois de agir. Só assim a imaginação pode passar para o exterior, pois no exterior não há tempos duplos: podemos fazer uma coisa e depois o seu oposto, mas não podemos ao mesmo tempo fazer uma coisa e o seu oposto”.

Hamilton, contudo, inversamente, nos alerta de que podemos pensar ao mesmo tempo em duas direções mas não podemos fazer duas coisas ao mesmo tempo, como por exemplo nos mover rápido para a direita e para a esquerda. Nesse sentido, o lugar do pensamento é o da imaginação e o do funcionamento da “mente racional”, isto é, o da consciência clara e intencional de que fala José Gil (2004, 2005) e o de sua relação com o inconsciente. O corpo impregnado de consciência caracteriza-se por sua hiperexcitabilidade, e pela capacidade de captar as pequenas percepções dos outros corpos.

Para Hamilton, todavia, na composição instantânea é necessária a rapidez e a decisão, a decisão como corte, como “*des-cisão*”¹⁸.

Sobre a rapidez, ouvimos de Hamilton (2015) a sugestão de que fôssemos “rápidos nos olhos. Rápidos para fazer alguma coisa, rápidos para que algo aconteça. Rápidos para notar um ângulo, rápidos para sentir temperatura”. De modo que o bailarino, consciente ou não desse funcionamento da consciência clara e intencional, sabe que a rapidez seria uma forma de não falharmos com o movimento, deixando-nos arrastar por preocupações ou conclusões. Como diria Steve Paxton (citado por Gil, 2005, p.108), seria necessário buscar a forma “mais consciente inconsciente possível” de se mover entre o espontâneo e o controle. Para Tavares (2013, p.376), nesse sentido, a decisão na imaginação liga-se a um instinto de velocidade, pois o “imaginador”, em contraposição com o pensador, traz algo de imediato. Ele “decide” entre as inúmeras possibilidades, ao passo que o pensador, para Bachelard, hesita e percorre um “longo caminho de reflexão” (Bachelard 1960, 1996, p.167, *apud* Tavares, 2013, p.376).

A relação entre a *consciência do corpo* e a *imaginação*, para Hamilton (2015), é uma relação perigosa, pois a consciência do corpo desafia a imaginação, instilando a dúvida e a hesitação de que falavam Bachelard e Tavares. Para Hamilton (2015) entretanto a imaginação abre espaço no corpo constituindo-se como “o começo profundo da autonomia”. Ele considera ainda que o corpo é conectado com o “sólido do mundo”, tornando a materialidade da dança um privilégio para sua forma de arte.

2.1.5 Escuta

A escuta, como visto no início é um dos princípios da Educação Somática e da prática artística, seja ela na música, no teatro, na dança ou na performance. A palavra ‘escuta’ é uma metáfora pois não está somente ligada à função de ouvir, implica atenção e percepção, a capacidade de desenvolver uma espécie de olhar interno e externo. Hamilton (2015c) considerou que: “não há um fora que possa dizer que está certo ou errado. Há um dentro capaz de observar, um dentro que é capaz de observar as pessoas observando”¹⁹ (Hamilton, 2015b). A escuta, portanto, liga-se também à nossa propriocepção.

¹⁸ Des-cisão aqui também ressoa com o pensamento de Fiadeiro e Eugenio (2012, p.64): “da ‘des-cisão’: decisão de des-cindir, de prescindir do entitarismo, da certeza (ou da desesperada busca pela certeza perdida pós-moderna) de que ‘sou’ como condição para o encontro. Re-existir a cada encontro, ‘ser a consequência, e não a causa, da relação’.

¹⁹ *There is no outside who can tell what is right or wrong. There is an inside able to observe, an inside which is able to observe the people observing.* Informação fornecida em entrevista concedida em Berlim, em fevereiro de 2015.

A escuta é compreendida também, conforme Philipe Zarrilli (2012, p.54), “não como um ato isolado ou passivo dos ‘ouvidos’ ouvindo; ao contrário, é um ato de absorção tão completo e integral que a consciência encarnada é tecida no momento”²⁰. O que ele observa com seu trabalho sobre essa questão é algo recorrente na composição instantânea, pois essa escuta é profunda, anima e traz uma carga energética interna, que afina, em sentido não-psicológico, nossa consciência incorporada com aquilo que pode estar presente no ambiente.

Ocorre também uma constante ativação e reação do performer ao lidar com as situações cênicas que surgem no decorrer das composições. A escuta, dessa forma, aumenta o engajamento do bailarino. Para Jean-Luc Nancy (2007, p.5), cada registro sensorial carrega consigo estados de tensão, atenção e ansiedade. Contudo, o par ouvir e escutar com relação aos demais, como olhar e ver, cheirar e inalar, degustar e saborear, entre outros, teria uma especial relação com o intelecto, no sentido de se perceber o significado das coisas. Assim é que Nancy (2007, p.6) aproxima “ouvir” de entender algum sentido, como quando se ouve signos auditivos, que possuem um significado determinado – o ruído de uma sirene, o canto de um pássaro. De modo que escutar seria ir além de um possível significado e conseqüentemente em busca de algo que não está imediatamente acessível, algo que está inclusive além do som. É nesse sentido último, definido por Nancy, que o trabalho com a escuta é compreendido em Hamilton, assim como em Mantero e Thompson e na Educação Somática.

2.1.5.1 A escuta por meio do objeto

Na oficina *Trabalhando com Objetos* experienciamos o amálgama entre objeto e corpo por meio da escuta, que se relaciona à noção de *body awareness*, ou “consciência do corpo” como traduziu José Gil (2005, p.128). Como visto, para José Gil (2004, p.2) a consciência deve ser considerada como um elemento paradoxal, pois “se nos tornarmos demasiado conscientes de nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as possibilidades de o falhar” (Gil, 2005, p.127).

Em uma composição instantânea uma pessoa segura um livro. Há nesse ato uma negociação: como o corpo é informado pelo livro? O lado esquerdo é compensado pelo lado direito ou pesa para o lado direito se seguramos o livro com a mão direita; se

²⁰ Not an isolated or passive act of the ‘ears’ hearing; rather, it is an act of absorption so complete and full that one’s embodied consciousness is woven in the moment.

segurarmos o livro com a mão esquerda, a direita é que é compensada. O corpo é informado de que tem um livro. E o livro muda, por exemplo, de temperatura ou torna-se mais oleoso. Hamilton (2015b) nos diz que ao tocarmos um livro sentimos emoção: “um homem com um livro é diferente de um homem sem um livro” (Hamilton, 2015b)²¹. Essa frase, além de ser o lugar da poesia no pensamento de Julyen Hamilton, é também um caminho para a composição, pois o objeto permite transformação, isto é, transformamos as coisas e nos transformamos. Dessa forma, não parece ser por acaso que Hamilton nos diz que podemos sentir a peça por meio do objeto, ou que, quando “convidamos um objeto para a peça”, já estamos desenvolvendo a ideia da coreografia. Tufnell e Crickmay (2006, p.121) compreendem a experiência do objeto como uma espécie de paisagem para a improvisação, suscitada por um *dialogue with something other than yourself*.

Em uma das práticas corporais realizadas trabalhamos uma composição que incluísse proximidade com um objeto escolhido, mas também alguma distância. O objetivo era estar em comunhão com o objeto mas poder ao mesmo tempo distanciar-se dele. Percebemos que, ao incluirmos o objeto em nossa distância, o objeto por sua vez também nos incluía. Da relação com o objeto emergiu uma qualidade de escuta que fez com que pudéssemos construir uma conexão com ele, sem necessariamente termos de olhar para ele o tempo todo. Pudemos assim expandir a escuta para todo o estúdio, mantendo sempre a relação com o objeto. A composição entre o *zoom in* e o *zoom out* possibilitou que diferentes histórias acontecessem pelo simples fato de mudarmos de posição, o que nos tornava às vezes pequenos e o objeto grande. Noutras vezes, dava-se o contrário: o tocar e o ser tocado pelo objeto nos fez desenvolver a escuta do outro, poder enfim ‘ouvir’ o outro por meio do objeto. A escuta foi gerada no trabalho com o objeto permitindo uma maior conexão com nossa fisicalidade, com o espaço e com o outro.

Mas o objeto também muda o estatuto do corpo do dançarino aproximando-o de um estado ou de ser objeto. Nesse sentido é que Gil (2004, p.2) levanta a seguinte questão: “como é que a consciência capta essas características objectais (formas e forças que animam o objeto)?”. A resposta dada é que a consciência “capta”, se “contagia”, “desposa” as formas e forças do objeto em causa, fazendo-as suas. E assim, continua:

opera-se primeiro uma impregnação da consciência pelo corpo; em seguida, este último entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objecto. O corpo inicia um devir-objecto quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com que o corpo

²¹ *A man with a book is different from a man without a book*. Informação fornecida na oficina *Trabalhando com objetos* em Berlim, em maio de 2015.

transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo (Gil, 2004, p.2).

Dito de outra forma, Hamilton (2015) considera que podemos sentir o corpo como um objeto sem nenhuma desqualificação, o que para ele seria belo porque isso poderia refletir-se em nossa subjetividade. E desse lugar seria possível jogar, isto é, ampliar as possibilidades da criação, criar outras formas de lidar com a consciência vígil comum.

Gil (2004, p.3) parte de uma compreensão de que corpo e consciência não se constituem como “elementos opostos”, pois são atravessados por uma mesma tessitura, passando assim para um registro ontológico. Dessa forma, a expressão “movimento do pensamento” significa que o “pensamento move-se realmente, porque se movia já no espaço virtual”. Nesse espaço virtual se atualizam ao mesmo tempo, segundo Gil (2004, p.3), os movimento do corpo e do pensamento: “é no processo mesmo de atualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo”.

No trabalho de Hamilton, as informações que nos chegam – que vão desde a materialidade mesma do objeto até o momento da composição – devem ser, ambas, corpo e mente, evitando-se sua separação no intelecto. Um exemplo disso foi quando, a certa altura do *workshop*, Hamilton interrompeu um dos participantes por sentir que ele não estava se movendo de forma clara e objetiva, mas sim de forma preocupada. Disse-nos então que podia observar sua mente pensando algo que não se constituía em uma forma de objetividade e sim em uma forma de preocupação; consequentemente, considerava-o “de pouca escuta”. Para Hamilton lidar com isso é um dos treinamento do *workshop*, afinal trata-se de um treinamento profundo de nossos corpos, equivalente ao que fazem os cientistas e o mesmo que fazem os coreógrafos:

Em química os cientistas analisam literalmente com seus corpos nos seus laboratórios microbiológicos. Se eles apenas estão lá com seus corpos, as análises não serão nada senão uma coisa de fora. Mas trata-se na verdade de alguma coisa feita com o corpo, como o homem com o livro e o livro com o homem. Isso é, para mim, o que eu chamo coreografia. Quando vocês veem uma boa coreografia, o coreógrafo e o bailarino analisam o momento, não como uma entidade separada, e sim como uma entidade viva. Vocês viram um bom bailarino, um bom movimento. Praticamente temos aí nada mais nada menos que o mundo todo. Pois o movimento vive nesse micro, micro, micro. E isso é o mundo todo. (Hamilton, 2015b)²².

²² *The scientist analyses literally in the chemistry in the microbiological labs. If they are there with their bodies the analysis is nothing but something outside. Is it something with the body, like the man with the book and the book with the man. This is for me what I called choreography. When you see a good choreography, the choreographer and the dancer analyze the moment, not as separate entity, but as a living entity. You've seen a good dancer, a good movement. Practically it is just a whole world. Because it is living in this micro, micro, micro, and it is the whole world.* Informação fornecida na oficina *Trabalhando com objetos*, em Berlim, maio de 2015.

José Gil nos apresenta a consciência do corpo em dois regimes. Um que resulta da transformação do corpo em uma consciência vigilante intencional, sem referência à consciência reflexiva, e entretanto sem que se “perca ou negue as propriedades da reflexão”, como na falta de clareza. E outro, que transforma o corpo em “um órgão de captação das mais finas vibrações do mundo” (2004, p.3).

Esses são os dois regimes que constituem “duas faces de uma mesma imanência” (2004, p.4). O primeiro regime inclui aquilo que está presente na consciência a todo instante, como “os movimentos do corpo” (2004, p.4); algo que se deixa invadir pela sombra dos objetos e dos afetos e também pelos movimentos corporais, “para melhor os captar – e portanto para os conhecer melhor sob um outro tipo de clareza” (2005, p.130). Para Gil, na Dança Moderna isso se traduz em um conhecimento do corpo como “energético feixe de forças” (2005, p.130). Dessa forma: “a consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional, que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixa de ser prenhe em proveito das pequenas percepções²³ e do seu movimento crepuscular” (Gil, 2005, p.130). A consciência se submete então a transformações diferentes da reflexividade e da intencionalidade:

Importa insistir na ideia de que a consciência do corpo não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vígil, mas que constitui uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva. Não há consciência sem consciência do corpo. Não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência (Gil, 2004, p.4)

O segundo regime, chamado por José Gil de “corpo de consciência”, é o corpo impregnado de consciência; ou, como já visto, o corpo que se caracteriza por sua hiperexcitabilidade e que se tornou capaz de captar as pequenas percepções dos outros corpos. A tarefa de desenvolvê-lo esbarra no problema de que este se encontra “enterrado pelas funções macrossensoriais do corpo empírico” (Gil, 2004, p.5). É possível chegar a ele, entretanto, por um processo de “contato-osmose com os outros corpos”. Processo esse que se forma na relação travada entre consciente e inconsciente, que favorece dois tipos de percepções: ao primeiro tipo pertencem as macropercepções que, embora imperceptíveis, nos afetam; ao segundo, pertencem as intensidades do corpo, as forças que emanam, os sentidos que se anunciam e são de modo geral intervalares.

²³ O conceito de pequenas percepções vem de Leibniz, nos avisa José Gil (2004, p.6): “digamos que as pequenas percepções se repartem em dois grandes tipos: no primeiro, são inconscientes porque ínfimas, situando-se aquém do limiar da consciência. Formam cadeias contínuas que ligam duas macropercepções. São, como diz Leibniz, insensíveis e imperceptíveis, mas não deixam de nos afectar através das forças que drenam. O segundo tipo de pequenas percepções interessa-nos mais. Resultam, antes de mais nada, da defasagem entre dois contextos quase idênticos. Qualquer coisa, um “não sei quê” surgiu hoje no rosto do amigo que vejo todos os dias. O “não sei quê”, indefinido porque microscópico, não é nada que se veja, é o intervalo entre a percepção macroscópica habitual do rosto do meu amigo e sua percepção atual”.

2.1.5.2 *Escuta: desafiar a consciência do corpo*

Na composição instantânea, e na dança contemporânea de modo geral, o que ocorre portanto é a transformação da consciência de si em consciência do corpo, isto é, em pequenas percepções que são, também para Gil (2004, 2005), forças ínfimas mas poderosas e invisíveis. Para Gil (2005, p.129) o bailarino ganha consciência de seu corpo de uma maneira dupla e paradoxal, pois a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa”. Sucede que na dança a obscuridade é condição de conhecimento do corpo, pois está ligada ao deixar-se invadir pela sua sombra, pelos movimentos corporais e pelos afetos. Ser obscura é fator necessário para que a dança torne-se consciência clara, a clareza sendo concebida como de um outro tipo: uma clareza que dá lugar a pequenas percepções, a processos de dissoluções de um centro único em múltiplos outros. “A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação interna e externa; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (Gil, 2005, p.129).

Dito de outra maneira, esse movimento duplo e paradoxal da consciência do corpo aparece quando contrapomos um corpo fluído com o afiado da mente, ou quando parece que a única maneira de estar em *release* é estar consciente sempre, conforme considera Hamilton (2015b). É fácil perceber no entanto como esse “estar consciente sempre” e o *release* – ou o defrontar-se entre fluído e afiado –, não se relacionam com essa consciência clara e intencional, pois essa consciência clara e intencional não consegue captar todos os movimentos rápidos, fluídos ou em *release* do corpo. É por esse caminho que José Gil parece recuperar uma fala de Steve Paxton segundo à qual devemos dançar da forma “inconsciente mais consciente possível”. Hamilton (2015b) parece classificar a consciência clara e intencional como “mente racional”. Para ele a ferramenta do bailarino é estar consciente, mas ao mesmo tempo poder desafiar essa consciência.

Temos essa ferramenta: estar consciente. É por isso que estudamos para ousar, desafiar (*to dare*) essa consciência. Nosso trabalho profissional é não somente deixar acontecer, mas desafiar esse estar consciente. Deixar chegar nossa consciência para refiná-la e acordá-la e assim obter a reverberação disso. Assim é poderemos obter o poder fisiológico corpo e mente. É o que ocorre nas coreografias, quando sabemos os passos na mente, no coração. Porque tivemos sempre de lembrar de tantas formas, porque aprendemos de forma inteira, cheia, integrada, será corpo e consciência o trabalho do artista. Trata-se não só de ser natural mas de se ter a natureza da mente envolvida” (Hamilton, 2015b).

As considerações de Hamilton sobre corpo e consciência parecem de certa forma resumir algumas considerações de Gil. A saber, o corpo impregnado de consciência, a percepção de que corpo e consciência são feitos de uma mesma tessitura e portanto não são elementos opostos. Para que isso ocorra é necessário que o bailarino simultaneamente deixe acontecer e esteja consciente, lide com o lado obscuro, com os buracos que a consciência deixa ao tentar perceber os movimentos do corpo (Gil, 2005, 2004). Ou seja, é importante que o bailarino possa lidar com a consciência como se gritasse: “eu não posso pensar duas coisas ao mesmo tempo” e ainda assim chegasse à relação consciente e inconsciente. Tampouco parece ser por acaso que, para Hamilton (2015a), o pensamento coreográfico se constitua no fato de “a mente ir através do corpo”, mas sem deixar de continuar “a pensar enquanto dança” (Hamilton, 2015b)²⁴.

Dessa forma, Julyen Hamilton se aproxima ainda mais de José Gil por considerar o movimento do pensamento “não como metáfora do movimento de um corpo físico no espaço”, mas sim como algo que se move ele mesmo (Gil, 2004, p.3). Nas palavras de Gil, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, como em uma criação artística por exemplo, esses dois elementos convergem. Para o filósofo, na osmose que transforma o movimento do corpo no espaço em movimento de pensamento, ocorre a impregnação da consciência pelo corpo, o que leva as pequenas percepções a um espaço paradoxal, chamado “zona”²⁵ (Gil, 2005). José Gil usa o exemplo da cambalhota, que seria todo o corpo em “movimento-tornado-pensamento”: pensamento como próprio movimento enquanto é pensado. Para Gil o movimento da cambalhota é um tipo de movimento paradoxal em que o pensamento não pode pensar os movimentos paradoxais a não ser que os vivencie, a não ser que os movimentos se tornem “eles próprios movimentos do pensamento” (2005, p.134). Para o coreógrafo a mente pensante vive na sua fisiologia, mesmo quando se trata apenas do movimento de uma perna. Pois “através do movimento é que a história de dentro nos chega, alimentando o que move, move no pensamento, na respiração, no espaço” (Hamilton, 2015b).

Hamilton considera que devemos perceber o que acontece quando estamos nos movendo e o modo como realizamos esse mover, mas também suas paragens, questões importantes para a composição que se relacionam também com o trabalho de ‘escuta’.

²⁴ *Mind going through the body e to think while we dance.* Informação fornecida na oficina *Trabalhando com objetos*.

²⁵ “A autopercepção do corpo cinestésico cria um espaço próprio: o fato de um corpo se virar numa cambalhota engendra um espaço virtual onde planos, linhas, curvas ‘se viram no ar. (...) é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna o alto sem que a orientação se perca: nesse sentido, o baixo pode tornar-se o alto sem deixar de ser ele próprio” (Gil, 2005, p.132).

Pois, será o trabalho refinado com a ‘escuta’ que possibilitará que a composição aconteça, uma vez que na composição instantânea os corpos e os elementos da cena – como luz, som e objetos – poderão estar em constante dinâmica. Na composição instantânea, haveria uma tendência a se procurar pelo movimento. Embora o bailarino esteja caçando os movimentos a cada momento, o problema seria sua preocupação reduzir-se a isso, esquecendo-se da composição, portanto de suas próprias percepções e do trabalho com a ‘escuta’. Uma possível redução à procura e à necessidade de se encontrar o movimento parece elidir a ‘escuta’, inibir ou tornar opaca a percepção.

Durante as sessões de composição, seja como público quando assistimos nossos colegas, seja como intérpretes, tocamos nessas questões. Nesse sentido, era possível notar quando a ação de ‘achar o movimento’ afetava todo o corpo ou quando, desejavelmente, acontecia uma espécie de enraizamento capaz de conduzir aquele movimento por si só, portando toda a pessoa e o espaço para o lugar do acontecimento – ou seja, o lugar da poesia e da composição. Da mesma forma, eu, particularmente, pude viver a situação oposta: “sei que posso fazer esse movimento, mas não acho que ele vai me levar a essa dança”. Em situações como essa os *feedbacks* por parte de Hamilton foram positivos, reforçavam minhas atitudes e escolhas relativas à composição. Minha hesitação se devia a alguns fatores. Havia coisas suficientes acontecendo em cena e minha atitude, assim como a de outro intérprete, foi a de me mover o mínimo possível, quase em pausa, de modo que em termos de composição criava-se uma tensão entre os que se moviam muito e os que não se moviam. Para contornar esse impasse, era suficiente estarmos ali, em pausa. Para que chegássemos a esse resultado, no entanto, *foi necessário que operasse um trabalho de escuta que se traduziu por não fazer, por silenciar, e não obstante continuar, sentir-se dentro* (Santos, 2015, caderno de campo).

Noutra situação, aconteceu-me vivenciar uma ‘não-escuta’, pois não pude silenciar e atravessar o ‘vazio pleno’ ou a *époche* (como veremos a seguir), isto é, a suspensão no tempo para que a percepção e por conseguinte a ‘escuta’ possam acontecer. Nesse exemplo, minha maior preocupação era achar e fazer movimentos que resultaram por fim automáticos. O exercício era uma composição instantânea em duetos, com alguns objetos. Na procura do que fazer, ocorreu-me passar um objeto por debaixo de um fio que se encontrava à minha volta. Ao perceber isso, realizei o mesmo movimento, passando por debaixo do mesmo fio quase todos os objetos presentes ao meu redor. Para Julyen Hamilton, que nos assistia, a partir da segunda repetição eu “parei o jogo”. Afinal, segundo ele, ao repetir a mesma ação eu não pude mais “atualizar” o acontecimento ou essa

primeira ideia, repondo portanto esse automatismo de simplesmente passar os objetos por debaixo do fio. Diante disso, ele propôs a seguinte questão: como estar na repetição? E considerou que era importante notar que havia repetição, para que pudéssemos passar para outro nível, o nível da arte. Isto é, tratava-se de poder sair de um lugar laboratorial e do exercício rumo à arte.

2.1.6 *Percepção*

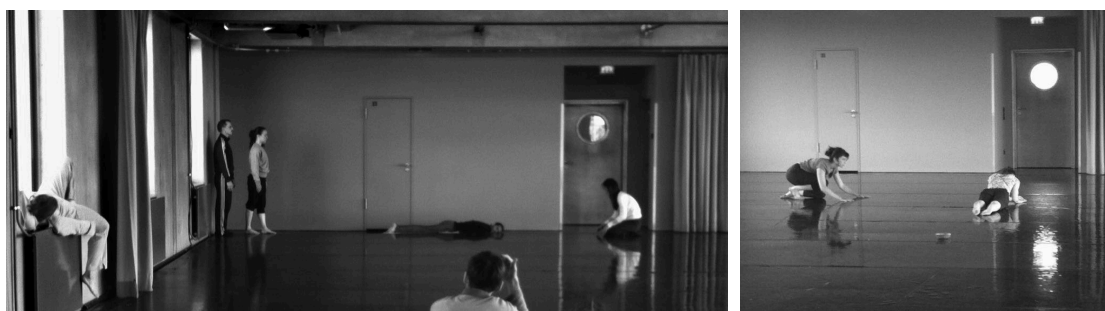


Figura 6 - Imagens *still* de gravações da oficina *Trabalhando com Objetos*, estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Participantes em uma sessão de composição instantânea. Videografia de Maíra Santos.

2.1.6.1 *Percepção dinâmica*

A abordagem ‘enativa’ segundo Alva Noë (2004), que por sua vez se encontra, da mesma forma que Tim Ingold, alinhado a uma concepção gibsoniana de percepção como movimento, vai ao encontro de situações vividas na composição instantânea de Julyen Hamilton. Na oficina *Trabalhando com objetos* Hamilton considerou que devemos perceber o que acontece quando estamos nos movendo e como realizamos esse mover e o parar. Essas são questões importantes para a composição instantânea, pois será o trabalho refinado com a percepção que possibilitará que a coreografia aconteça e, com ela, acontecimentos poéticos, imagens, formas, dramaturgias, uma vez que na composição instantânea os corpos e os elementos da cena como luz, som, objetos podem estar em constante dinâmica.

Na abordagem ‘enativa’, segundo Noë, a percepção, além de variar conforme nos movemos, é constituída pelas habilidades corporais, ligada aos sistemas sensório-motores.

Mas a percepção não é meramente a capacidade de receber ou ter uma sensação ou estímulo, seria preciso compreendê-los. E essa compreensão acontece de duas formas: por meio dos sistemas sensório-motores – assim, os mínimos movimentos do corpo já seriam suficientes para a percepção – e pela via conceitual. Para Hamilton, por si só, uma forma de aprofundar o trabalho da composição instantânea ou da dança seria descobrir como as coisas e o corpo são feitos. Ao sabermos como uma coisa é feita, seria possível vê-la ou senti-la de maneira diferente, o que torna dinâmica a relação com essa coisa. Para Hamilton, ter uma percepção dinâmica é o que acontece quando dançamos. Ele entende que o toque e o movimento, que são elementos da percepção, transformam um objeto estático em algo dinâmico.

Essa percepção dinâmica está ligada à abordagem enativa que define a ação de se explorar qualquer coisa, de se descobrir como as coisas são no encontro com o mundo. Assim, a percepção é dinâmica por ser também uma atividade que permite aprender sobre o mundo e sobre como as coisas do mundo podem se relacionar com o sujeito (Noë, 2004, p.168).

When you take your experience at face value, you encounter it as raising questions not only about how things are, but about how you stand in relation to things are. To be a perceiver, then, you must understand, implicitly, that your perceptual content varies as things around you change, and it varies in different ways as you move in relation to things around you (Noë, 2004, p.169).

Na abordagem ‘enativa’ (Noë, 2004) a audição, a visão e o tato são modos de se aprender sobre o mundo; portanto, demandam dinamismo, estão na própria natureza da percepção. Nesse sentido guardam muitas semelhanças com as concepções de Tim Ingold (2011, 2015) e Hubert Godard (2000b).

Para Hamilton (2015b), ter uma ideia sobre as coisas é apreendê-las de um modo intelectual. Mas quando tocamos o objeto permitimos que essas informações se tornem dinâmicas, que se transformem em corpo e mente. Os objetos tornam-se assim “permanentes possibilidades de sensação”, (Mill *apud* Noë, 2004, p.79)²⁶ pois são “construções lógicas de dados do sentido” (Noë, 2004, p.79). Ao deixarmos nossas mãos descobrirem como segurar um objeto, também descobrimos novos gestos que aparecem não só nas mãos mas nos braços e nas pernas (Hamilton, 2015b), ou seja os notamos e construímos as ‘lógicas de dados do sentido’ de que fala Mill. Para Hamilton, os objetos nos questionam não somente de modo intelectual mas também de modo fisiológico. Ou

²⁶ A referência de que “os objetos são permanentes possibilidades de sensação” de John Stuart Mill não está completa na citação de Noë, contudo, trata-se de uma passagem do livro *Um exame de filosofia de Sir William Hamilton*, obra de 1865. Em *Os Pensadores* (1974) ver v.34, p.263.

seja, para se ‘chegar’ ao centro do objeto devemos passar por um trabalho que permite que encontremos também o centro de nosso corpo. O objeto pode nos conectar com nosso corpo, com nosso peso.

Com relação ao tato e à percepção, é certo que nossas mãos descobrem gestos quando tocamos e descobrimos os objetos. É a tangibilidade que, tornando os objetos de passivos a dinâmicos, oferece uma passagem da ideia para a ação. Noë (2004) lembra contudo, ao nos apresentar outra citação, a do filósofo Berkeley (1975), que não seria somente o uso das mãos que constituiria o senso tátil, mas o seu *movement in and through the space*²⁷. Ou seja, o tato seria um tipo de movimento que se “desenvolve” e é “mediado pelo espaço”. Portanto, para Berkeley (1975 *apud* Noë, 2004) o toque é intrinsecamente ativo e o movimento intrinsecamente espacial. A princípio Noë (2004, p.97) propõe um paradoxo, já que não podemos tocar as distâncias entre onde poderíamos estar e um objeto; contudo, a verdade é que poderíamos experienciá-las quando tentamos alcançar qualquer coisa ou quando nos levantamos e nos movemos para trazer um objeto para perto. Haveria portanto um *implicit understanding of the quality and kind of movement needed to bring an object into contact* (Noë, 2004, p.97). Dessa forma, Noë demonstra que o estímulo que recebemos depende do movimento do próprio objeto em nossa mão: *the shape is given experientially, as a sensorimotor pattern* (Noë, 2004, p.97).

Como uma forma de preparação e aquecimento, experienciamos no *workshop* a relação com objetos e, na esteira do que propõe Noë acima, foi possível perceber como o tato é espacial, ligado ao movimento, e como os objetos na relação com o toque podem guiar ou impedir o movimento. Fruto desse encontro objeto-toque, resulta sua forma (Noë, 2004, p.98). Assim, no devir coreográfico de Hamilton, escolhemos um lugar para estarmos com o objeto, para explorá-lo, manuseá-lo e sentir seus espaços – se há espaço dentro, ao lado, ou se há possibilidade de integrar o objeto ao corpo. No trabalho com a composição instantânea, isso se reflete em como o objeto nos obriga a ações feitas com clareza pelo fato de o próprio objeto ser claro; clareza do objeto que se dá pelo seu centro, pela forma, pelo movimento de suas curvas, pela sua percepção em dinâmica. Desse modo, dançamos explorando níveis alto e baixo, sob o senso de seus eixos e tendo clareza de sua mecânica. Percebemos que, para além do movimento, o objeto convive com sentimentos, sensações, memórias, distâncias. Ou, conforme a abordagem de Noë, a percepção está no modo como acionamos os nossos padrões sensório-motores. E o objeto na composição

²⁷ Crucially it is not only the use of the hands but also the movement in and through the space in which the tactile activity consists. Very fine movements of the fingers and very gross wanderings across a landscape can each constitute exercises of the sense of touch. Touch, in all such cases, is movement (Noë, 2004, p.98).

instantânea de Hamilton catalisa esse processo: é sempre objeto, o que muda é como nosso corpo físico o percebe e pode transformá-lo.

As práticas corporais de Hamilton, como o trabalho com a percepção, parecem disponibilizar ferramentas cognitivas e a realização do que Gil (2005) considerou ser o “mapa interno” do bailarino. Na composição instantânea, a experimentação do bailarino o faz refletir, não como um objeto que se desloca no espaço, mas como alguém que “se sente dançar” (Gil, 2005, p.51). É dessa forma que o bailarino “acompanha o movimento do seu corpo de imagens virtuais²⁸ que forma segundo o mapa que para si fez de sua coreografia” (Gil, 2005, p.51). A percepção dessa forma parece contribuir para que a consciência do corpo abra “o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos” (Gil, 2005, p.43). O resultado é que não há lugar para consciência ou para movimentos vazios, como também não há “hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo do pensamento, quer dizer, como tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais” (Gil, 2005, p.43).

2.1.6.2 Tempo de Silêncio, Silêncio do Corpo, Epoché

*“Ande na cidade e leia o que acontece.
E depois fique em pé em uma esquina.
Você sabe o que é ficar nesse lugar?
Se você não sabe, procure por histórias antigas.
Ou fique em pé em uma esquina por uma hora.
Vá até lá e fique em frente a uma porta
como ela fez na improvisação.
Sue para isso. Fique em frente de uma porta
com uma tigela vazia”
(Hamilton, 2015b)*

A fala de Julyen Hamilton que serve de epígrafe a esta unidade foi dita no contexto de um dos *workshops*, ao final de uma das composições instantâneas feitas com um objeto, no caso uma tigela. Foi depois desta fala que uma das intérpretes se colocou em pausa entre a tigela e a soleira de uma das portas do estúdio RadialSystem V²⁹. Nesse exemplo, podem ser sublinhados aspectos da dramaturgia, da arte, da simbologia, da relação entre corpo e o objeto, que são fundamentais para a reflexão sobre a criação. O coreógrafo chamou nossa atenção para a imagem e para a própria simbologia do objeto: “o que acontece quando

²⁸ Para Gil a dança não é a arte do efêmero, pois é o plano virtual o que garante a continuidade dos gestos e dos movimentos.

²⁹ Local onde aconteceu o workshop Trabalhando com Objetos, pertencente a *Cia. de Sasha Waltz* e da *meshwork* berlinense de dança contemporânea.

você coloca uma tigela no chão? Qual a imagem de uma tigela no chão?” (Hamilton, 2015b). Essas perguntas tinham o intuito de nos fazer perceber como a dramaturgia e a coreografia poderiam ser tecidas em conexão com a imagem que se estabelecia e o entorno, na medida em que uma tigela na mesa seria diferente de uma tigela no chão ou de uma tigela vazia na soleira de uma porta. Tacitamente, essa seria sobretudo uma forma de se buscar os fundamentos da arte, como o “vazio pleno”, que vimos desenvolvido por Godard (2000b) e Gouvêa (2009) ou a *epoché* segundo Depraz, Varela e Vermersch (2002, 2006). Nesse mesmo sentido José Gil (2005, p.16) falará do “oco visível da cerâmica Sung”³⁰ e de um outro vazio.

O vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dada – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. O Grande Vazio habita a tigela Sung, já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito.

Para Gil os fluxos de energia são antes de tudo uma “questão de escala na percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento” (Gil, 2005, p.15). O que para ele reflete os fundamentos da arte, isto é, o silêncio como o vazio dos grandes mestres da pintura chinesa: “o vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que expressa a forma”.

Para Noë (2004, p.85), a percepção é vista também como encontro. Seria o encontro de como as coisas são pelo encontro de como elas aparecem, somado ao encontro do sujeito (ou do animal) com o mundo. Esse encontro seria também um encontro que se dá de forma direta (Noë, 2004). No caso da dança – mais especificamente na composição instantânea, em que o bailarino busca permanecer o tempo todo em relação com o espaço, com os outros, com o público (dependendo da dramaturgia, também com os elementos da cena como luz, objetos, som ou música, entre outros) –, pode acontecer de o bailarino não compreender esses estímulos e a percepção, por ser um encontro direto, não se realizar. São momentos em que a composição se perde.

Diante dessa situação, o treinamento conduzido por Hamilton tenta possibilitar que o bailarino, em vez de entregar-se a uma busca frenética por mais movimentos, possa

³⁰ Nessa passagem Gil (2004, p.16) associa o vazio aos “brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung” e também faz uma referência a um outro vazio, ao “Grande Vazio” que se manifesta “apenas em energia irradiante que dele irrompe”, “aquele que engendra energia e liga-se ao infinito”.

esperar e entre em uma espécie de *epochè*³¹ (Depraz, Varela e Vermersch, 2002, 2006): uma suspensão para que a percepção e, por conseguinte, a compreensão de algo, possam acontecer. Na passagem para a terceira fase da *epochè*, Depraz, Varela e Vermersch (2006) apontam um obstáculo que seria a necessidade de passar por “um tempo vazio, um tempo de silêncio, de ausência de apreensão dos dados disponíveis já conscientizados” (p.79), ou como afirma Gouvêa, “um vazio pleno” (2009, p.23). No contexto da composição instantânea, o atravessar desse tempo e a suspensão de qualquer gesto parecem ser pertinentes mesmo quando a percepção acontece em sua forma direta; pois, trata-se de um trabalho que se relaciona com a qualidade de presença e escuta do intérprete diante da “surpresa estética”³².

Ao final de algumas sessões de composição instantânea, como fruto de mais uma arena reflexiva, ocorreu a seguinte conversa:

Participante: eu senti que não era exatamente preciso fazer tal coisa. Mas eu prefiro fazer do que esperar. Fazer algo que não seja totalmente certo do que ficar com medo e não fazer nada.

Hamilton: você prefere fazer no *momentum* do que fora do *momentum*?

Participante: por que você disse que temos que produzir para chegar em algum lugar.

Hamilton: seu próximo passo é esperar pelo *momentum*, isso se chama escuta. Não fazer mas continuar dentro e poder fazer no *momentum*. Isso você pode praticar na sua meditação, nos seus giros de balé. Isso que você deve praticar: como você continua em imobilidade. Carregar sua imobilidade, seu fazer enquanto imóvel. Seu ponto é uma dicotomia: devo fazer isso ou aquilo. O próximo estágio não precisa ser isso ou aquilo” (Santos, 2015, caderno de campo).

Essa necessidade de “não fazer”, mas ao mesmo tempo de alguém saber que permanece dentro da composição, ou de alguém esperar pelo *momentum* ou pela possibilidade de, nessa espera, viver um tempo vazio, um tempo de silêncio, como propõem os autores acima, parece exigir uma grande disciplina, quando se trata da composição instantânea e da dança em geral. Para Cunningham, “o fato de se pensar, mesmo quando se está imóvel, indica que na verdade já se está em movimento” (1980, p.143 *apud* Gil, 2004, p.34).

A decisão de fazer parece ter a ver com a necessidade de ‘encontrar’ movimentos. Contudo, Hamilton diz que não precisamos realizar essa procura enquanto estamos

³¹ Também chamada de ciclo básico, a prática da *epochè* é constituída por três fases que se entrecruzam: uma fase de suspensão “que é a possibilidade mesma de toda mudança no tipo de atenção que o sujeito presta a seu próprio vivido, que representa uma ruptura com a atitude natural”. Uma segunda fase de redirecionamento da atenção do “exterior” ao “interior”. E uma terceira fase de mudança, “de deixar-*vir*, ou de acolhimento da experiência” (Depraz, Varela e Vermersch, 2006, p.78).

³² Depraz, Varela e Vermersch (2006) chamam atenção para a surpresa estética como um “acontecimento existencial externo”, que serve de gatilho para atitude suspensiva (p.78). Esse conceito nos inspira, dada a conexão que parece haver entre a tomada de consciência e a percepção quando esta não ocorre de modo direto. Essa duplicidade entre vacuidade e acontecimento seria a combinação necessária para que finalmente aconteça na composição instantânea a poesia, a composição, o acontecimento ou simplesmente o “tapa para a criatividade”, como certa vez disse Hamilton (2015).

trabalhando. Surge um problema quando a atitude do bailarino não vai além da procura pelo movimento: “eu quero que vocês encontrem, mas se a atitude for somente a de procurar, é como mandar uma carta e ela nunca chegar ao destino” (Hamilton, 2015b).

Quando você encontra o movimento você deve gritar, celebrar, porque você sabe que vai mudar, que vai sair do sistema. Essa é a coragem de fazer performance. Você se desafia a ir a esses sentimentos, a esses personagens. Mas depois que você encontra algo, o que fazer com isso? O próximo passo é um outro nível a ser alcançado. Agora que você descobriu petróleo no seu país, o que fazer com isso? Agora que você tem uma dança fantástica, o que fazer com isso? Ser profissional é encontrar a peça em todo lugar, mas você sabe que você está caçando a cada momento. Coisas diferentes desafiam. Há peças em que não há peças (Hamilton, 2015b).

A decisão de não fazer relaciona-se também com outro tipo de silêncio: “o fazer silêncio no corpo” do bailarino – ensinamento de Cunningham citado por José Gil na passagem: “só o silêncio ou o vazio permitem a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia para escorrer-se nos fluxos corporais” (Gil, 2005, p.16). Para Gil o primeiro movimento ou os fluxos de energia são uma “questão de escala na percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferecem-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento” (Gil, 2005, p.15). Para Gil isso reflete os fundamentos da arte, ou seja, o silêncio é como o vazio de que falavam os grandes mestres da pintura chinesa: “o vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que expressa a forma”³³ (Gil, 2005, p.16). No corpo o grande silêncio como o “Grande Vazio” é a fonte de energia que cria movimento e possibilita caminhos “visíveis” da dança. Concepção que pode ir de par com o que é sugerido por Depraz, Varela e Vermersch (2006, p.79), acerca da terceira fase da *epoché* como um caminho para a dança: percorrer “um tempo vazio, um tempo de silêncio, de ausência de apreensão dos dados disponíveis já conscientizados”.

O fato de estarmos “caçando o tempo todo” (Hamilton, 2015b) é mais um elemento que reforça a ideia de que a composição instantânea seria algo diferente de um trabalho de improvisação ou de algo que implique extrema liberdade para o interprete fazer o que quiser, e portanto, poder ser apenas espontâneo. Assim, Hamilton (2015) vai dizer: “se você vem à aula em busca de liberdade, esqueça. Aqui não temos nada a ver com liberdade”. O fato de não gravitarmos no caos em um trabalho de composição instantânea revela um trabalho permanente de se estar em estado de atenção. Considero ser esse um dos elementos que distancia a composição instantânea de um trabalho de improvisação”.

³³ Nessa passagem Gil (2004, p.16) associa o vazio aos “brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung” e também faz uma referência a um outro vazio, ao “Grande Vazio” que se manifesta “apenas em energia irradiante que dele irrompe”, “aquele que engendra energia e liga-se ao infinito”.

A bailarina da companhia de Julyen Hamilton, Maya M. Carroll (2015), aventa outra forma para o trabalho com o silêncio: a possibilidade de silenciar partes do corpo por alguns momentos. Esse silêncio, quase como pausa ou ralentamento, seria bom para que seja possível sentir outras partes do corpo, como uma perna que fora trabalhada em momentos antes, no próprio aquecimento. Ou seja, o silêncio serve para individualizar momentos, principalmente caso o bailarino se torne muito ‘genérico’ ao iniciar seus movimentos, isto é, quando em sua performance parece prevalecer certa ausência, tédio ou estagnação. O silêncio, nesse caso, poderia ajudar a que cheguemos a certa apreciação do movimento no aqui e agora, a uma recuperação de “efeitos de presença”, isto é, “à produção de uma intensificação das coisas do mundo sobre corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p.9). Também para que o bailarino perceba que seu limites trespassam sua pele, não se detêm “na fronteira do próprio corpo”, resultado produzido pela “projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior”, uma forma de o corpo e o seu interior dilatarem-se (Gil, 2005, p.53).

Alva Noë, por outro lado, considera que a percepção pode ser falível. Assim, uma percepção falível pode se dar por uma habilidade sensório-motora errada somada às expectativas do indivíduo. Nesse sentido, ele nos apresenta exemplos em que podemos ter a percepção de um objeto sob uma perspectiva diferente da usual – algo circular quando na verdade é elíptico, ou algo retangular quando na verdade é trapezoide. Todas essas falhas perceptivas estariam relacionadas a determinada gama de expectativas sobre os efeitos de movimento em relação ao objeto (Noë, 2004, p.86). Dessa forma o que parece ser importante seria o fato de que na abordagem *enativa* a experiência é ativa e dinâmica, de modo que não encontramos a forma retangular sozinha, mas sempre quando nos movemos ou quando o objeto se move. Assim, segundo Noë (2004, p.86) deparamos com invariantes ao movermo-nos *by sampling the way appearance changes as we move through this appearance space*.

Na composição instantânea, a noção de *epochè* de Depraz, Varela e Vermersch (2002, 2006) – ou, segundo Gouvêa (2009, p.23) e Godard (2006b), a noção de “vazio pleno” – é uma prática para se chegar à consciência. Sobretudo quando a percepção não acontece de forma imediata. Esse conceito nos inspira, já que nos auxilia a realizar a paragem necessária para que se realize a poesia, a composição, o acontecimento – ou simplesmente o “tapa para a criatividade”, como nos propõe Hamilton (2015a) –, em vez da busca incessante por mais movimento, que ao fim e ao cabo, produz apenas mais

“barulho”: isto é, muita movimentação, a ponto que eu não conseguir mais obter a escuta do movimento.

2.1.6.3 Percepção e a relação com o chão

Assim como em Berkeley (*apud* Noë, 2004, pp.97-98), que considerou o toque algo “intrinsecamente ativo”, em Hamilton, o tato torna o corpo mais objetivo em termos de percepção; por isso, parte significativa de seu trabalho se inicia com o gesto de se tocar o chão. Para Godard (2000b), o tato cria encontros com o inaudito a partir do material. Escoando pelo espaço, as considerações de Hamilton nos convidam ao movimento, inclusive o tocar do chão. Tocar o chão é tocar a superfície do corpo, o que nos torna objetivos sob o ponto de vista da percepção; assim podemos “ter um senso do corpo, pois sabemos então que o chão é liso e o corpo não” (Hamilton, 2015a). E mais uma vez tentamos encontrar o “objeto chão” em seu senso dinâmico, distanciando-se de um senso estático, do “eu sei onde o chão está”, em que entendemos a ideia de chão apenas de um modo intelectual: ao tocá-lo, permitimos que essas informações se tornem dinâmicas.

O toque no chão engendra também a percepção de “algo redondo”: a forma do corpo em contato com uma superfície lisa, quando rola. Os rolamentos no chão liso informam, de modo profundo, sobre a localização do corpo, sobre as partes do corpo que nunca o tocarão, visto que a maior parte de nossa constituição física não se encontra na superfície, como o revestimento dos órgãos etc. Para Hamilton, tocar o fora poderá informar o dentro (Hamilton, 2015a).

Na dança contemporânea, o chão é um objeto de pesquisa crucial do bailarino. Hubert Godard (2010, p.5), pesquisador e bailarino francês, vai dizer que o chão é “substrato privilegiado tanto para a dança contemporânea quanto para as artes marciais”. Godard (2010, p.5) explica que, para a história do corpo, a percepção do chão está ligada ao reequilíbrio dos dados de seu esquema postural, antes abalados por traumas que limitavam seus gestos. Para ele, a primeira fase de qualquer gesto requer referências espaciais para sua orientação, que por sua vez exige um mínimo de vetores: o chão e a projeção espacial, ligados contudo à própria história da pessoa.

Sabemos que, para cada um, o que nós chamamos aqui de espaço é uma produção do imaginário, ou seja, uma distribuição de densidade variável; o espaço percebido não é homogêneo como seria uma figura geométrica, uma topologia. Essa variação, esse gradiente de densidade do espaço se constrói conforme os acasos ligados à história de cada um (Godard, 2010, p.8).

Hamilton (2015a), pensando na conexão do corpo com o chão, questiona: como tocamos o chão? Como são nossas articulações nesse chão? Como nos movemos? Como dançamos? Como podemos ver através do espaço? Na oficina *Ritmo e Posicionamento no Tempo* passamos da ação das mãos tocando o chão para os pés tocando o chão. Pudemos assim vivenciar o momento preciso de se levantar uma das pernas para o alto e depois tocar o chão. Hamilton (2015b) diz: “a precisão com que se toca o chão sem perder esse evento de tocar demanda um acerto, um sucesso do toque e uma coordenação simples que entretanto não precisa ser lenta”. Uma vez que “tocar o chão significa também tocar os nervos, é necessário ter calma; calma para se criar a escuta do toque” (Hamilton, 2015b). E então pergunta aos participantes: “o que acontece ao corpo antes de tocarmos o chão?”. Ressalta que o trabalho simples de tocar o chão com o pé envolve a percepção de que, antes de tocá-lo, o corpo recebe o chão. É algo que envolveria também um trabalho sequencial das articulações do corpo, do calcanhar e dos tornozelos à pelve. Assim antes de colocar a mão no chão, já há uma construção de energia ou uma tensão física que se estabelece nesse “entre”.

Godard (2010, p.11) explica que, quando a pessoa entra em contato com a musculatura do pé, movida por essa mesma escuta de que fala Hamilton, os receptores sensoriais tornam-se “suficientemente despertados por uma propriocepção consciente” que permite uma modulação da pressão do objeto com que faz contato. Nessa relação espaço-corpo-tato, tocar e ser tocado, “o pé toca o chão, mas é também tocado por ele”, “o conjunto dos músculos do pé vai se adaptar a essas informações, e essas informações irão contrair mais ou menos os músculos isquiotibiais” (Godard, 2010, p.11). Godard lembra que, por mais que outros fatores estejam presentes nesse processo, no centro de uma potencial ação estará a “história do nosso próprio chão”. Assim como Hamilton, Godard traz para a reflexão o imaginário em relação ao chão, isto é o “corpo tomado de imediato num espaço imaginário dinâmico”, o corpo que não pode estar separado do espaço (Godard, 2010, p.11).

Mais uma vez temos aqui o complexo movimento, espaço, tato e relação com o chão. Sobre a percepção se dar de uma forma direta, observamos que, quando o bailarino estabelece uma relação com o chão, ela é imediata. Dessa forma, tocar o chão vai influenciar todo o corpo. Nesse sentido, Godard (2010, p.12) salienta que, por mais que o resto do corpo tenha uma sensibilidade tátil, a mão e o pé “possuem toda uma organização palpatória que multiplica ao infinito o potencial tátil deles, um pouco como os olhos e seus músculos de orientação e de modificação do olhar”.

Erin Manning (2009, p.70), por sua vez, reconhece o chão como um aspecto chave da relação “bailarino-movimento-solo”, de modo que o movimento e a gravidade reconstituem o chão como novidade; ou seja, “ao restringirem, eles habilitam” o movimento.

A ideia tem aqui um sentido mais amplo, afinal Manning lembra que o aterramento – jargão que para os bailarinos significa deixar a gravidade agir, conectando-se com o chão – não se limita apenas a uma “proposição estritamente vertical”, podendo também ocorrer na horizontal.

Assim, para ela “o chão se move (com) a dança”.

*The dancer senses and creates microspace-times in one and the same movement, individuating with each shift in ground. The ground becomes part of the shifting through which these individuations develop, emerging as a key aspect of the series dancer-movement-ground. As it enters into movement, the ground is reconstituted as novelty, intertwining with the capacities of what a gravitational body can do. The ground is one of movement's enabling constraints: the dancer will always reach the ground again (...) Grounding need not be a strictly vertical proposition: with the inflection of movement moving, ground can become a verticality a horizontality. (...) the ground moves (with) the dance*³⁴ (Manning, 2009, p.70).

Tocar o chão seria assim, também uma forma de “ir para o corpo”, como diz Hamilton, pois possibilita a percepção do suporte do corpo. A maciez, por exemplo, tornou-se habilidade do chão no estúdio de Sasha Waltz, quando ele nos fazia notar que é o chão, na verdade, quem nos informa de que a superfície do corpo é cheia de curvas, partes mais redondas, desafiando assim o corpo a tornar-se mais consciente de si mesmo, notando que até mesmo partes que não tocam o chão ganham suporte. Usamos o chão para deslizar, empurrar, rolar, carregar, ricochetear, dispor e transferir nosso peso. Assim, *quanto mais clareza tivermos sobre o suporte do chão, mais refinada hão de se tornar outras camadas da nossa imaginação, fato que para Hamilton reflete-se não só no senso de composição mas na própria percepção de nossa fisiologia corporal, daí em diante atenta ao modo como as vibrações sobem ao corpo pelas pernas, pela pelve, ou pelas articulações* (Santos, 2015, caderno de campo).

³⁴ Trad.: “O dançarino sente e cria micros-espaco-tempo em um mesmo movimento, individualizando-se a cada mudança de solo. O chão se torna parte do deslocamento através do qual essa individuação se desenvolve, emergindo como um aspecto-chave da série dançarina-movimento-solo. Quando se entra em movimento, o solo é reconstituído como novidade, entrelaçando-se com as capacidades do que um corpo gravitacional pode fazer. O solo é uma das restrições facilitadoras do movimento: o dançarino sempre atingirá o solo novamente (...) o aterramento não precisa ser uma proposta estritamente vertical: com a inflexão do movimento em movimento, o solo pode se tornar uma verticalidade e uma horizontalidade. (...) o chão se move (com) a dança

2.1.6.4 *Percepção e corpo-chão-objeto-escuta*

Hamilton considera que podemos sentir e obter a escuta de um objeto na própria relação da percepção com o corpo, o chão e o objeto. Quando a relação do corpo com o chão realmente existe, ela não precisa ser inventada: ela é imediata e dinâmica, e tudo isso é condição para que sintamos o objeto que temos em mãos, não importa qual seja ele. Um exemplo da relação entre corpo e chão, mediando a percepção de um objeto – no caso, o corpo de outra dançarina – aconteceu em um dueto de que participei, em arena reflexiva. Nesse dueto, a outra intérprete começou a pressionar minhas mãos para baixo. Para Hamilton, ela me desafiava ao fazer isso.

Ele percebeu contudo que eu recebia seu peso e o entregava ao chão, e para ‘além dele’, para que assim pudesse estar com ela, e não lutar contra ela, visto também que ela era muito mais forte e alta do que eu. A relação com o chão, de fato, se deu de forma imediata e dinâmica. Nesse momento nos tornamos um elemento só, mesmo que na imagem formada o que se visse fosse alguém sendo empurrado para trás, pois em certo momento iniciamos um deslocamento. Para Hamilton, a entrega de peso ao chão e para além dele alimentou nossa relação.

A partir dessa arena reflexiva, Hamilton comentou que, se houvesse uma resistência da minha parte, tentando medir forças com a outra intérprete, isso poderia nos congelar em duas dimensões e conferir à situação aquilo que Julyen Hamilton chamou *flat character* – em referência à Literatura, quando os personagens não mudam suas personalidades durante todo o enredo, congelando-se em duas dimensões. Na coreografia realizada, a imagem gerada pela situação de uma intérprete pressionar a outra poderia ter nos levado criar essa ideia de duas dimensões, fixando uma leitura de que uma vai ganhar e a outra vai perder. Nesse caso, a relação imediata e dinâmica dos corpos com o chão possibilitou outra leitura, pois pôde bagunçar o *status quo* da disputa de quem ganha e quem perde.

Toda essa concretude e materialidade favorecida pela relação do corpo com o chão e com a escuta revela o real do movimento.

A dança é fluida, é veia. Levante seu braço – um braço vai ao ar. Se você colocar seu pescoço lá, você vai ver que isso não é abstrato. Esse enraizamento não é abstrato, é poder. Não é uma ideia do braço no ar. É a matéria física, mover da matéria física. A partir disso surgem a metáfora, ou melhor, as outras coisas. Não devemos pular para a metáfora sem passar pela carne antes, o suor. (Hamilton, 2015b)

Na composição instantânea de Hamilton, sentir de que é feito o chão é um ato necessário, a fim de que não rumemos para um lugar abstrato. Assim, tocar o chão é uma possibilidade para que refinemos habilidades e evoquemos uma conexão com o real. Por isso Hamilton chama nossa atenção para o fato de que, se nos perdermos durante uma composição ou até mesmo durante um exercício, tocar o chão seria o grande mapa para nos encontrarmos novamente. Ele considera que o chão, ao trazer essa conexão com o real, faz com que outros níveis sejam acessados: criam-se zonas, emoções, políticas, sentimentos, histórias, ludicidade, entre outros elementos. Ou seja, a dança acontece porque o corpo é conectado com algo sólido, concreto, que é o mundo.

Em outro exemplo, ao final de uma das composições instantâneas, desta vez com sete pessoas e dois objetos, Hamilton (2015b) observou que uma das bailarinas tinha “perdido suas pernas” e então ponderou:

deve-se usar as pernas, literalmente. O problema é perder as pernas. Ela [*participante*] caminhava e parecia não estar usando as pernas, mas, em determinado momento, ela se ajoelhou e assoprou a testa de Ana [*outra participante*]. Foi um momento forte, uma ação forte na composição. Isto é, através da perna, você chega a uma singularidade (Hamilton, 2015b).

Parece que, mais do que apontar uma rigidez corporal da bailarina, Hamilton fala de um *habitus* ocidental. Como nos mostra Ingold (2015, *e-book*) há uma enorme diferença entre os bailarinos europeus e os orientais: uns têm os pés separados do chão, como “palafitas”, separam-se da água; os outros mantêm seus pés “bem plantados, mas deslizantes”. De acordo com Ingold, os japoneses de modo geral andam a partir do joelho, enquanto os europeus andariam a partir do quadril. Na composição instantânea vivida, flexionar os joelhos significou abaixar o centro de gravidade, deu-nos uma orientação rumo ao chão.

2.1.6.5 Percepção e a política do chão

O modo como a superfície é feita pode ter muita influência sobre o movimento e o corpo. É o caso do chão liso do estúdio, do asfalto sujo e de suas rachaduras sobre os quais se rasteja, como nos lembra William Pope L³⁵. É o caso do plano inclinado e da resistência que ele proporciona, de que falam o filósofo e urbanista Paul Virilio (2001, pp.52-53) e o

³⁵Artista plástico norte-americano mais conhecido por suas performances e por sua arte intervencionista.

professor e dramaturgo André Lepecki³⁶. A questão topográfica parece indicar uma política do chão: “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (Lepecki, 2006, 2010).

Para André Lepecki, como um espaço liso, branco e neutro, o chão da dança é uma fantasia. Fantasia porque neutraliza um espaço que esconde brutalidade e violência³⁷. Quanto ao plano inclinado e à resistência de que fala Virilio, também citado por Lepecki (2006), a referência é uma terceira dimensão espacial – o plano oblíquo – cuja instabilidade mudaria a relação com o horizonte e, portanto, com a gravidade e o peso. De modo que o indivíduo estaria sempre em um estado de resistência, tanto na aceleração ao descer quanto na desaceleração ao subir (Limon & Virilio, 2001, p.53).

Assim, para Lepecki (2010, p.15), a condição prévia da dança seria a terraplanagem: “apenas depois de um chão se tornar tão liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco (...), o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenham de negociar acidentes de terreno”. Esse chão liso necessário para que a dança aconteça esconde, para Lepecki, acidentes que “não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes da historicidade” (Lepecki, 2010, p.15). Além disso, a dança que pertence a esse chão terraplanado indicaria sua problemática a-histórica e sua dedicação àquilo que foi esquecido.

Ao escrever sobre esse plano que denominou “Plano do quadrado branco de *Feuillet*”, Lepecki, além de remetê-lo ao surgimento da palavra coreografia, tal como foi impressa pela primeira vez – indicando ainda um “isomorfismo” entre chão, dança e a página em branco do livro –, dirige críticas ao colonialismo, consequentemente ao racismo, à modernidade e a sua formação coreopolítica, que

erases from the picture of movement all the ecological catastrophes, personal tragedies, and communal disruptions brought about by the colonial plundering of resources, bodies, and subjectivities that are needed in order to keep modernity's 'most real' reality in place: its kinetic being (Lepecki, 2006, p.14).

Sobre a problemática de a dança ser a-histórica e se dar pelo esquecimento é curioso notar que não muito tempo atrás, na década de 1990, segundo aponta Susan Foster (2011 p.173), houve certa voga de intercâmbios pedagógicos que tentavam construir um

³⁶ Ao citar Virilio em uma entrevista feita por Enrique Limon, Lepecki (2006, p.95) diz: *Paul Virilio theorized the politics of the slant. Every time one stands on an inclined plane, the instability of the position affirms that the individual will always be in a position of resistance* (Limon and Virilio 1995: 178). *Virilio refers to physical resistance, but also to political resistance, to that explicit biopolitical momentum initiated by the instability offered by the slant.*

³⁷ Lepecki (2006) faz essa leitura baseando-se na obra, *The Production of Space*, de Henri Lefebvre e na obra, *The lie of the land*, de Paul Carter.

novo cenário global. Nesses projetos companhias de dança contemporânea de várias partes do mundo começaram a oferecer e a compartilhar seus estilos e vocabulário assumindo múltiplos significados, sem contudo se comprometerem com suas raízes e heranças históricas. Para Foster, o trabalho desenvolvido, geralmente de duas horas, dava-se sempre de forma “comoditizada”, homogeneizada e padronizada. Ora, isso seria muito parecido com o processo de “desenraizamento” realizado pela notação do século XVIII, que tornou a coreografia também algo padronizado e aceitável em vista da circulação global. A respeito desses intercâmbios, Foster observou também outros trabalhos que buscavam transcender histórias de opressão e de colonização, de modo a celebrar uma humanidade comum, o que muitas vezes não acontecia.

Para Lepecki, o trabalho com a dança contemporânea seria o único a romper com esse paradigma da a-historicidade e ainda com a ilusão da neutralidade. Sobretudo os trabalhos que possam escapar a “ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem os fazeres que se façam” (2010, p.20) e ainda trabalhos que “desafiam o colonialismo e suas novas roupagens” (Lepecki, 2006, p.14) como por exemplo os de Vera Mantero³⁸, Jérôme Bel³⁹ ou William Pope L. O que Lepecki propõe são linhas e campos de força, planos de composição para políticas do movimento na dança contemporânea, para os quais a questão de fundo parece ser como a dança se relaciona com o chão que pisa. É por isso que suas questões nos levam a pensar sobre políticas do chão.

Hamilton nos conta sobre o convite que recebeu de Sasha Waltz⁴⁰ para dar o *workshop* aqui analisado. A coreógrafa queria partilhar com seus bailarinos trabalhos de professores que a teriam ajudado a ser quem é. Tendo em vista o fato de o lugar da oficina ser o Radialsystem V, chão que tem o peso de abrigar os ensaios de sua companhia, Hamilton aceitou a proposta, estimulado pela ideia de que o *workshop* se expandiria para além dos bailarinos de Waltz, já que era aberto para toda a comunidade da dança. Essa pequena anedota de Hamilton respondeu à questão: “com quem eu quero dançar?”.

O trabalho com a percepção dos objetos e a exploração do chão são exemplos que apontam para o aprimoramento da técnica e para a criação, mas também para o político, se consideramos trabalhos como os estudados por Lepecki (2006, 2012), que questionam em qual chão se quer dançar.

³⁸ Bailarina e coreógrafa portuguesa, nascida e residente em Lisboa.

³⁹ Coreógrafo e bailarino francês reconhecido pelo movimento da *non-danse*.

⁴⁰ Coreógrafa alemã, fundadora e diretora de uma das mais reconhecidas companhias de dança contemporânea na Europa

2.2 Práticas de ver o tempo, a voz e o movimento

A oficina *Ritmo e Posicionamento no Tempo* teve como objetivo o ato de dispor no tempo as ações e a percepção dos ritmos que ocorrem no contexto da performance, isto é, no contexto da composição da dança em seu tempo real. Tratava-se assim da “habilidade de usar o tempo conforme movemos e criamos uma situação de palco destinada à comunicação”. As questões geradoras propostas por Hamilton foram: como o performer trabalha sua “escuta” com relação ao elemento do tempo? Como o tempo é usado quando o performer se encontra diante de um público? Como ele se percebe a si mesmo no tempo? E como lidar com as qualidade do tempo no que diz respeito aos materiais criados e partilhados nas performances?

Para compreender o tempo, Julyen Hamilton iniciou o trabalho com um simples exercício de se esfregar as palmas das mãos e tocar o chão. Sua consideração pautou-se pelo fato de o chão ser tangível, pois não é possível ultrapassá-lo. Para além disso, tocar o chão pode colocar o performer na realidade, trazê-lo para o presente. Assim, Hamilton observou que a passagem do tempo podia ser notada no caminho que a mão percorria até chegar ao chão. E a ação simples de a mão chegar ao chão não seria somente uma metáfora, mas uma ação que ocorre através do tempo. Como desdobramento desse exercício, somou-se o uso da voz para dizermos a palavra ‘agora’ toda vez que tocássemos o chão. Assim, Hamilton sugeriu como pesquisa a observação do quão cedo ou quão tarde cada ação seria executada em conjunto com o uso da voz. Ou seja, como o uso da voz poderia nos ‘convidar’ em termos temporais para o movimento? E como o uso da voz poderia ressoar na estrutura corporal?

Julyen Hamilton de modo muito poético e filosófico, como lhe é próprio, nos apresentou dois tipos de agora. O agora como uma parte em separado da passagem do tempo – ou como denominou, separado “do rio do tempo” (*river of the time*) – como um pouco da água de um rio represada entre as mãos. E o agora como parte do “rio do tempo”, percebido não somente agora, mas também no próximo agora, ou seja em um futuro próximo.

O exercício seguinte também era individual. A tarefa consistiu em sentir os “dois tipos de agora” em cada ação ou movimentação realizada. Não nos foi mais solicitado falar a palavra agora a cada movimentação, mas foi solicitado que incluíssemos o tocar: chão, partes do corpo, o outro, a parede e o ar. O objetivo era também tentar lidar com a simplicidade a cada movimento, deixando de lado os mais virtuosos, complexos, sensuais,

agressivos ou belos que pudessem levar à distração, deslocando o performer para fora do tempo. Dessa forma, foi necessário considerar que quem “dá o tempo para o movimento é o próprio movimento” (Hamilton, 2015a). Essa mesma prática serviu também para a pesquisa dos modos de se incluir todas as partes do corpo em cada movimento realizado.

O princípio de incluir “todas as partes do corpo” está ligado ao princípio já visto da “consciência do corpo” – forma como José Gil (2005, p.128) traduziu a palavra *awareness*. A consciência do corpo seria o contrário da mecanização dos movimentos e da segmentação de suas partes – como o que acontece na emblemática imagem de Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1936), por exemplo. No próximo exercício, também individual, foi-nos solicitado que para cada movimento se emitisse um som onomatopeico. A seguir, em duplas, continuamos a nos movimentar sob os mesmos princípios, simplicidade e consciência do corpo, com a diferença de que, agora, enquanto uma pessoa da dupla se movimentasse, a outra faria um som que acompanharia os movimentos, e depois os papéis seriam invertidos. O exercício de fazer um som onomatopeico a cada movimento foi uma maneira que Hamilton construiu para que informássemos a mente sobre os movimentos; para que pudéssemos estar “profundamente” no tempo. Algo que se tornou mais claro e mais difícil quando evoluiu para o trabalho em dupla, que de certa forma obrigava quem estava se movendo a ser extremamente preciso em sua movimentação. Uma precisão que não podia ser confundida com rigidez.

No exercício descrito acima, e em outros também, foi comum a interrupção de Hamilton (2015a) lembrando-nos da “centralidade flexível do corpo”. Suas interrupções foram feitas por meio de imagens, anedotas, conceitos, metáforas ou até mesmo pela proposição de exercícios dentro dos exercícios. Para mantermos e pensarmos a “conexão dos pés com o chão” (Hamilton, 2015a) o coreógrafo utilizou uma imagem das artes marciais. Nessa imagem, a conexão dos pés com o chão não deveria ser “nem muito enraizada e nem muito leve” (Hamilton, 2015a), de modo que se estivéssemos sobre uma folha de papel e alguém a arrancasse, deveríamos ser capazes de sair facilmente. Sobre a leveza e o peso do movimento dançado é José Gil (2005, p.21) quem considera que o bailarino nunca vive o seu peso objetivo, científico, pois cada sequência de movimento “abre múltiplas possibilidades de ausência de peso. Afinal são a modulação, as transformações de energia de fluxo, que tornam o corpo mais ou menos leve no interior de uma leveza adquirida (a da posição de pé e a do movimento dançado)”. José Gil realça a leveza própria à dança e o fato de o corpo do bailarino não ser “um simples sistema físico” (2005, p.21).

Durante toda a oficina *Ritmo e Posicionamento no Tempo*, um dos problemas mais comuns enfrentados pelos bailarinos foi o de manter a simplicidade do movimento: “como usar a criatividade sem usar movimentos virtuosos?”. Hamilton observou também a dificuldade de colocarmos realmente os movimentos no tempo, ou seja de sentirmos os diferentes “sentidos do agora”. Muitas vezes os movimentos saíam do tempo quando o bailarino olhava para uma direção mas fazia um movimento para outra. Outra tendência comum foi a de o bailarino, ao criar sua movimentação, “atirar” o movimento no espaço, isto é, acentuá-lo ao início ou ao final, considerando ser essa a única maneira de dispô-lo no tempo.

Nas palavras de Hamilton, “estar no rio do tempo é sentir o corpo na sua fisiologia e na sua química”. “Mover no tempo” para Hamilton significa também estar receptivo e não-ativo. Correlaciona-se a isso o trabalho de se ter a musculatura relaxada para não se “reagir contra” “duvidar ou checar a movimentação”. Dessa forma, Hamilton também sugeriu que não precisamos pensar no significado da movimentação, pois havia muitas coisas acontecendo no corpo, como os sistemas químicos, neurológicos, fisiológicos, que estavam trabalhando em afinidade para o significado da ação ou do movimento, sendo que o acesso a esses sentidos podia se dar através do relaxamento. Para Hamilton há também no corpo um “profundo lado interno” que por si só já significaria algo que se traduz na própria clareza ou no refinamento do movimento (Hamilton, 2015a). De outro modo, sobre o significado do movimento, José Gil (2005, p.130) discorre que “a velocidade que o bailarino imprime aos seus movimentos multiplica as imagens nuas (...)”. Ao falar em “imagens nuas”, Gil explica que se trata de imagens que vêm acompanhadas “de significação ou de palavra que as designe”, pois seriam brancos psíquicos, *gaps* ou poros (p.130). Assim, a consciência vígil, clara, distinta e intencional – por onde nada passe, nada se inscreva entre dois gestos demasiados rápidos – cobre-se de não-inscrições, pois o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência se preencha com um conteúdo dotado de sentido” (pp.130-131).

Hamilton considerou também acerca do funcionamento do corpo do bailarino:

Quando ele faz um determinado movimento, sabe continuá-lo devido à ressonância do significado do que ele está fazendo. Ele está no tempo mas ganha *timing*, no sentido de saber quanto tempo, quão cedo, quando deve partir, quando deve ficar, quando deve avançar. Não é um poder automático. Você está ‘ouvindo’ alguma coisa que acontece, e esse é o significado do que estamos fazendo – vibração. Perna através do tempo até o chão. O tempo permite ir através da perna. (...) Podemos estar ativos para estarmos dentro do tempo, que já está dentro de nós, literalmente e fisiologicamente. Uma vez dentro, jogamos

com o que chamamos de ações, eventos, símbolos, acentos. Estar mesmo no tempo permite desenvolver tino para notar a coisa acontecendo, não é um choque ou uma surpresa. De certa forma, por mais que o tempo não tenha uma forma tangível ou uma arquitetura tangível, nós podemos vê-lo (Hamilton, 2015a).

Na citação acima, essa espécie de “saber ressonante” liga-se à habilidade do bailarino de não deixar nenhum espaço livre fora da consciência do corpo (Gil, 2005, p.49). Afinal, conforme descrito por José Gil, afetos, ritmos corporais, pequenas percepções, enfim os movimentos do corpo: “criam um outro tipo de consciência, pois seus movimentos dirigem agora os movimentos da consciência. A consciência dos movimentos transformou-se em movimentos da consciência” (Gil, 2005, p.131). A habilidade de o bailarino poder “ver o tempo”, como diz Hamilton, corresponde ao que José Gil escreve sobre os bailarinos anteciparem os movimentos de seu par, já que algumas linhas de força prolongam os movimentos no futuro (2005, p.131). A isso está ligado o sentido de *timing* mencionado por Hamilton e descrito por José Gil como “uma percepção do tempo que resulta de relações “simultâneas e múltiplas”. É um sentido particular do tempo que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja” (2005, p.118). Assim, José Gil diz:

uma vez que minha consciência do corpo compreende os movimentos do corpo do outro, a comunicação dos movimentos à distância é garantida. Sendo o ritmo do movimento do meu corpo de pensamento ditado também pelo corpo do outro (no ritmo único do corpo único), o *timing* dos gestos estará doravante inscrito no próprio movimento do meu corpo, na minha dança. Assim, num conjunto, cada bailarino dança em conexão com todos os outros” (2005, pp.122-123).

Ainda sobre os comentários de Hamilton, a palavra “vibração” pode nos remeter também ao conceito de “microscopia vibrátil” de André Lepecki (2000). Em sua teorização, a “microscopia vibrátil” são pequenas vibrações percebidas pelo corpo quando a dança encontra uma quietude. Esse conceito de vibrátil relaciona-se com o senso tátil e a propriocepção, sem contudo deixar de lado a subjetividade do indivíduo na interface “sujeito/desejo/movimento na relação entre a arte e a vida” (Lepecki, 2000, p.366). Está ligado, portanto, a uma profunda auscultação interna: a quietude exigida nos exercícios de Hamilton de tocar o chão, o exercício da necessária “calma para se obter a escuta do toque”, assim mencionados na descrição de um dos exercícios acima.

2.2.1 *Acessar o tempo com a palavra agora*

A prática conduzida por Hamilton que denominei ‘Acessar o tempo com a palavra agora’ consistiu em tocar o chão com o pé ou com a mão e dizer em simultâneo a palavra ‘agora’. Essa prática envolveu a pesquisa de se trabalhar a percepção sobre o tempo. Como ter domínio da precisão quando nos movemos? O objetivo, segundo Hamilton, era que pudéssemos notar os “diferentes tipos de agora”, quando ao nos movermos, tocarmos o chão, ou quando o movimento se complexifica; saber também portanto quando o tempo se antecipa ou se atrasa. Tocar o chão é um elemento concreto que proporciona uma sustentação literal, concreta. Hamilton considerou que, quando tocamos o chão com a mão, “o corpo todo sabe”. Esse suporte nos convida em termos temporais, que no exercício chamamos ‘agora’. (Hamilton, 2015a).

O uso da voz para dizer ‘agora’ teve como objetivo introduzir ao sistema corporal clareza e um período flexível de tempo: *you are literally making a place for this time. Is not an abstract temporality: It is now. You are establishing like a tree establishing his trunk. You are doing from the support of your body when you are meeting the floor* (Hamilton, 2015a). Isso implicou também poder reconhecer quando o dizer ‘agora’ se constituiu como uma instrução ou quando subsistiu como ressonância, ressonância essa que fora sentida não só na boca mas em todo o corpo. Por outro lado, é curioso notar que o simples ato de se repetir uma palavra faz com que ela possa se tornar estranha aos nossos ouvidos. Repetir à exaustão ou em conexão com o gesto, pode fazer com que a palavra perca seus contornos, reduza-se aos batimentos sonoros da língua e do palato, dando origem a processos de criação, o que pode conduzi-la para alguém e depois para além de seu significado, trazendo à tona sua plasticidade, seu vínculo com a respiração, sua musicalidade⁴¹.

⁴¹ Curioso notar que esta proposta parece ir ao limite na peça *Um gesto que não passa de uma ameaça* dos coreógrafos portugueses Ana Borralho & João Galante.

2.2.2 *Formas de sentir o tempo e a prática de ouvir: celebrar, narrar o movimento*

A prática que denominei ‘Celebrar o movimento com um som’ consistiu na execução de movimentos simples no espaço, junto com um som vocal. Nessa prática o uso da voz teve como propósito celebrar com a boca eventos imersos no tempo. Aqui também o som feito com a boca impedia que a dinâmica geral se tornasse abstrata. O som, como algo concreto, seja ele *ahã*, *hã*, *bum*, funciona como aquilo que conduz ao movimento. Hamilton ressaltou nesse exercício a simplicidade do movimento, que chamou evento, lembrou que o som teria como função “celebrar esse momento particular que ocorre dentro da passagem do tempo” (Hamilton, 2015a). O som, em sua opinião, informa a mente e a mantém ocupada. Emitir sons enquanto se realiza movimentos simples no espaço seria uma atividade que exercita a mente para o presente. Dessa forma Hamilton realmente primou por movimentos simples, considerando que a verdadeira disciplina consiste primeiro em fazer algo simples e bem feito, deixando para depois movimentos mais complexos ou extravagantes (*fancy*).

A prática que denominei ‘Fazer um movimento e narrar com sons’ estabeleceu-se como um dobramento da anterior. Desta vez estávamos em duplas. Uma pessoa deveria se movimentar com simplicidade enquanto a outra deveria acompanhar seus movimentos com sons. Nessas práticas, o trabalho maior consistia em estar no tempo – como diz Hamilton, estar *deep in time*. Quando estamos profundamente imersos no tempo não temos tempo para a fuga do pensamento ou para a postura mental crítica, o que significa que a mente está em coordenação com o corpo. A ideia de vocalizar os eventos de outra pessoa significou, nas palavras de Hamilton (2015a), que alguém estaria celebrando o lugar onde estamos no tempo. E ainda, em outra de suas formulações: “celebrar na boca para reconhecer, não o que poderia ser, mas o que de fato é esse momento”. Outro fator importante foi ter sido possível sentir o movimento antes de ele acontecer, não havendo nesse sentido choque, surpresa e hesitação.

A vocalização de ‘*and one*’ funcionava de modo que ‘*and*’ era preparação para o movimento e ‘*one*’ acontecia simultaneamente a uma série de movimentos, sempre em um só tempo. Nessa prática foi possível perceber quando um movimento terminava para que o próximo começasse. Foi interessante notar como na espontaneidade da criatividade a tendência predominante parece ser sempre a de se começar um movimento e deixá-lo pelo meio, e assim seguir para um próximo, mais atraente. Pudemos então exercitar o rigor ou, como disse Hamilton acima, a disciplina de “fazer simples e bem”: a faculdade de poder

executar apenas um movimento, sem cortá-lo ao meio, aprendendo assim a sentir o movimento parabólico que sobe e desce. Outro fator importante foi observar que, quando estamos no tempo do movimento, não há tempo para observar se “estamos dentro ou não”. Tocar o chão em um tempo é como que perder algo do bolso; algo que passa através da estrutura corporal até o chão (Hamilton, 2015a). Para Hamilton o movimento em ‘one’ (em um tempo) desafia os fluxos da continuidade do tempo. No movimento em um tempo, o preciso instante de atividade não estaria lá, mas aqui, havendo portanto sua incorporação.

A fim de que compreendêssemos o ápice de um movimento na prática que denominei ‘Sentir o auge do movimento com a voz’, tivemos alguns minutos para realizar com a voz uma escala que iria de um começo grave, passando pelo médio (que seria um ápice, portanto um ponto mais agudo), até chegarmos ao fim (novamente grave). Pudemos experimentar também variações de escalas inventadas, de que resultaram estranhas composições. Depois disso foi possível perceber melhor onde seria o fim do movimento antes de terminá-lo, bem como onde estaria seu meio. Com essa prática novamente pudemos experienciar modos de criar e de lidar com a voz enquanto o corpo em toda a sua potência, levando-nos de encontro às formas pelas quais a mente percebe o movimento, capta o som, embaralhando suas fronteiras.

Como se pode perceber, a prática de ouvir também esteve presente no trabalho de Julyen Hamilton. E tinha um sentido ainda mais amplo que esse, onde a emissão de um som simples funciona como suporte da ação corporal, visando a organizá-la, impedindo o automatismo do corte do movimento. Nesse sentido, tivemos a oportunidade de ouvir muitas músicas selecionadas por ele que variaram do jazz ao blues. Nessa situação, tínhamos de identificar o ‘one’ da música, isto é, seu primeiro tempo, designando-o com a voz e o corpo. Curioso notar no trabalho de Julyen Hamilton como o trabalho com a voz esteve intensamente presente em diferentes formas, para além dos exercícios anteriormente citados, já que ela também foi elemento central em atividades de canto e rimas, como forma de explicação e encarnação de conceitos. Assim, Hamilton nos solicitou que cantássemos por exemplo partes de *Walk on by* de Dionne Warwick: *if you see me walking by the street, walk on by (...)*. Assim, cantamos diferentes variações para sentir os diferentes tempos e ritmos que as frases da música poderiam conter. Cantamos também para estarmos no tempo. Às vezes manipulávamos o material que nos era oferecido, por exemplo, quando testávamos cantar somente da parte final da frase, prolongando-a ao máximo. Hamilton observou então como essa duração fazia alguma coisa emocional mudar em nossa mente, ou seja algo emocional acontecia por meio do tempo.

Em outro momento, para compreendermos o *beat* que sobe e o *beat* que desce declamamos a cantiga de roda do *The Grand Old Duke of York*. Para estabelecer nosso eixo vertical declamamos a rima infantil: *one potato, two potatoes, three potatoes, four!/ Five potatoes, six potatoes, seven potatoes, more!* Com as mãos em punho simbolizando as batatas, empilhamos uma mão em cima da outra, construindo assim com o gesto e a voz certo eixo central. Sua abordagem pareceu-me uma forma de incorporação feita pela verbalização do movimento, também uma coordenação entre movimento, rima, entonação, em suas palavras. Estabilizar nosso eixo vertical com o gesto e a voz é algo fundamental para que possamos “participar no tempo” (Hamilton, 2015a). Essa forma de nos fazer sentir o tempo ao aprendermos o *beat* da música seria um jeito de conhecer atuando com ele e não resistindo a ele, como acontece em muitos trabalhos de dança contemporânea. Essa atividade se constituiu sobretudo como um uso poético da língua que instala a performance na prática.

O trabalho com a voz por meio da palavra, seja no canto, seja no texto, vem permeando os trabalhos artísticos e pedagógicos de Julyen Hamilton. É curioso notar na relação do campo artístico com o ensino, como ambos parecem sujeitos a uma profunda marca biográfica, identitária e pessoal. Não parece portanto ser por acaso que o uso da voz esteja tão presente em suas práticas corporais. Hamilton, como vimos, também é músico e poeta. No trabalho de composição instantânea *Goat Ocean*, de sua companhia, assim como no trabalho pedagógico, a palavra liga-se ao movimento e alimenta a criação.

Na esfera perceptiva o voo das palavras parece estimular uma sinestesia (Godard, 2002), por nos fazer saborear e sentir cada palavra que vai sendo dita, o que faz com que o corpo de quem assiste ou de quem faz não consiga permanecer no mesmo lugar. O uso da palavra é também o lugar da poesia no pensamento de Hamilton. Isto é, “da poesia ou do texto como forma de pensamento”, em que o pensar pode se processar nesse campo não somente no campo filosófico, revelando uma singularidade e uma experiência do próprio pensar. “O texto pensa à nossa frente, pensa em diálogo conosco, interroga-nos” (Justo, 2016)⁴². Por esse caminho também, apreendíamos a termos disponibilidade para nos dar o devido tempo: tempo de ouvir e poder “participar no tempo”, diria Hamilton.

Em cada uma das práticas e nas performances de *Goat Ocean*, as palavras e onomatopeias solaram e celebraram, na boca e pela boca dos performers. Anunciando o tempo num agora, revelaram estarem prontas para serem o tempo real e não o tempo

⁴² Em palestra no seminário Tradução: Acto Crítico e Criação, no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, em 15 de Abril de 2015. Disponível em: <http://www.aclab.ifilnova.pt/pages/research-seminar-critica-valores-praticas-artisticas>. Consultado em 21 de dezembro de 2016. Informação verbal.

potencial, criando assim situações e relações novas com o movimento preciso, em um só tempo. Assim a palavra e o movimento parecem adquirir um mesmo valor; som e movimento se entregam a intermináveis jogos gestuais e sensoriais.

Quando assistimos aos trabalhos artísticos de Hamilton e analisamos suas práticas esse é o principal mistério. Que só não é mistério porque o experimentamos: estaria a força do corpo em prol da voz ou da palavra, como uma paisagem que se quer alcançar? Mas “voz é corpo”, diria Hamilton: a voz vem do corpo, é respiração, e respiração é corpo. Em sua concepção, não há voz sem movimento. (Santos, 2015, caderno de campo).

2.3 *Arenas Reflexivas das composições instantâneas: alguns casos*

2.3.1 *Estar pronto para chorar, estar pronto para ter gozo*

O aspecto de se “estar pronto para ter gozo a partir da peça e com a peça, estar pronto para chorar, para assistir e para ser assistido” (Hamilton, 2015b) foi uma questão tratada por ensejo de um incidente. Durante uma das composições instantâneas, uma das bailarinas irrompeu em choro. Julyen Hamilton (2015b) disse então ser importante aprofundarmo-nos em nosso sentimento pessoal, praticarmos a ousadia de nos deixarmos ser tocados, isto é, afetados por uma relação.

Sobre o público, acrescentou: “eles nos pagam para serem tocados. Portanto, nos mesmos temos de praticar isso no momento da performance – ser tocado”. Mas embora ele o tenha proposto como uma atitude importante em toda e qualquer atividade ligada à dança, ele também ponderou que a medida do quanto mostramos esses sentimentos dependerá do estilo do teatro. Assim temos algumas tradições que mostram muito, outras que utilizam máscaras, estilizam os sentimentos, como o Kabuki japonês, por exemplo.

Para Erin Manning (2009, p.21) *when the movements makes us laugh (or cry), this laughter captures a singular interval, activating its relevance above the nexus. We feel the movement moving us*. Para Hamilton (2015), a beleza é um aspecto bastante profundo da arte, mas a profundidade, mais uma vez, tem a ver com presença.

É importante que “vejam sentimentos reais e não tenhamos a ideia de”, abordagem essa do sentimento que funde-se à tradição da *Performance Art* distanciando-nos das representações teatrais. Foi nesse sentido que Hamilton nos contou outra anedota, referente ao guitarrista de blues John Lee Hooker.

Perguntado sobre por que ele se apresentava sempre com óculos escuros, o guitarrista teria respondido que o blues tem momentos tão tristes, profundos e bonitos que os óculos escuros serviriam para esconder o seu choro, pois o fato de se emocionar seria problema dele, não do público. Dessa forma, parece que o espaço físico do teatro e a relação com a fisiologia corporal do bailarinos seriam lugares onde o corpo dançante é agenciado. Novamente, não por via de uma ideia, mas por via de um profundo entendimento da dança e dos devires coreográficos:

os bons teatros têm outros lugares debaixo do palco, também um pé direito alto e largo. Acessar esses lugares altos meio do corpo dançante e da mente: é daí que vem a inspiração e a intuição. Essa ação não pode ser feita de modo racional. Ela pode ser suave ou cheia de medo, como um animal, como um animal que percebe que vai ser morto e tenta sobreviver, como que ele come para sobreviver. Esse espaço não vem de uma invenção, não é uma boa

ideia para um texto; ele vem de um profundo espírito do corpo. Esse entendimento vem da dança. Ganha-se acesso a ele pela dança (Hamilton, 2015).

2.3.2 *Tensões espaciais em corpos relaxados*

Hamilton observou que, em uma das formas de composição instantânea que tínhamos realizado, apareceram tensões que se traduziram por posições espaciais entre os intérpretes. Por exemplo, duas pessoas postadas em um canto do estúdio e outras três em outro. “Vocês estão tão relaxados ao fazer o que eu estou pedindo! A composição se faz assim: aqui há duas pessoas, ali há três. Mas a composição não é relaxante. Há tensões e por elas é que a composição começa a ser criada” (Hamilton, 2015b).

Para Hamilton a composição espacial, quando cria tensões, cria também diferentes tonalidades no espaço. Tonalidades que parecem estar relacionadas também com uma ideia de contraste entre peso e leveza conforme os bailarinos se distribuem no espaço.



Figura 7 - Imagens *still* de participantes em uma sessão de composição instantânea (Arena Reflexiva) na oficina *Trabalhando com Objetos*. Estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos.

2.3.3 *Composição: objeto, corpo e arquitetura*

O trabalho com o espaço foi feito a partir da observação dos objetos que compõem o estúdio de Sasha Waltz e sua arquitetura. Assim, observamos que alguns objetos são funcionais também de acordo com sua aparição sob a luz. O chão é quadrado. Há detalhes da arquitetura que nos empurram para determinados lugares como para a janela ou para a porta. O chão é reflexivo, como nas pinturas antigas, as janelas parecem espelhos. Há colunas de metais que não vão até o teto – chamado na arquitetura de espaço negativo. Confirmando nossa percepção Tufnell e Crickmay (2006, p.170) indicam que a luz molda o que vemos, ela direciona nossa atenção, *alters not only the look of a piece, but also scale and timing (by isolating detail, or by throwing large shadows of a moving figure)*. Depois da observação, iniciamos composições instantâneas em pequenos grupos. A partir dessas composições as arenas reflexivas voltaram-se para os seguintes pontos:

Saber onde estamos no espaço faz com que o tônus corporal se espalhe pelo corpo.

- *Poder sempre mudar de espaço para uma configuração ‘mais certa’ com relação aos objetos. Para Hamilton (2015) “a dança desafia estarmos aqui e não lá. Poder sentir isso exige muito trabalho suado. Esse é o nosso trabalho quando dançamos”.*

O quanto podemos manter o espaço em estado de transformação.

Existem certas tendências ‘gravitacionais’ dos bailarinos que aparecem ser recorrentes quando fazem uma composição instantânea, como ir às paredes, às janelas ou ao chão. Hamilton considera que saber disso e poder abandonar esses espaços constitui um passo importante para a composição. (Santos, 2015, caderno de campo).

Para Hamilton o objeto também é o próprio teatro. Por isso ele nos lembrou de que o teatro tem uma longa tradição com objetos. Uma celebração disso seria o monólogo de Hamlet ‘ser ou não ser’ com o crânio de Yorick (Cena1, Terceiro Ato). É dessa forma que Hamilton nos chamou atenção para o fato de que os objetos ‘falam’, cada qual com sua especial poesia e contexto. Hamilton atenta também para formas de se chegar ao público e nos contou sobre a tradição de falar para um objeto para que possa chegar ao público, um ato que se concentra para radiar. Inversamente, ele nos lembrou de que, apesar de serem criados, os objetos também são feitos para serem destruídos. Quando assistimos a filmes norte-americanos por exemplo assistimos à destruição de objetos como carros e construções.

Há também os objetos ligados a rituais, como os das igrejas. Curioso notar que muitos objetos encontram-se em nossa psiquê, pois estão presentes na nossa cultura, nos rituais, em danças – como as cruzes, por exemplo, que por sua vez não estão apenas na Igreja Católica mas em danças e em rituais escoceses. Há culturas em que os próprios figurinos se constituem como objetos. Foi assim que Hamilton situou o trabalho com os objetos em uma longa tradição histórica para sentíssemos sua riqueza e sua presença em todas as culturas, para que não fôssemos ingênuos de achar que ao trabalhar com objetos estaríamos “inventando a roda” (Hamilton, 2015b). Para Hamilton, além disso, sabermos de sua tradição nos ajudaria a “sentir o poder dos objetos” (Hamilton, 2015b), isto é, sua presença e potência, seu lugar como algo mais que um mero ornamento decorativo.

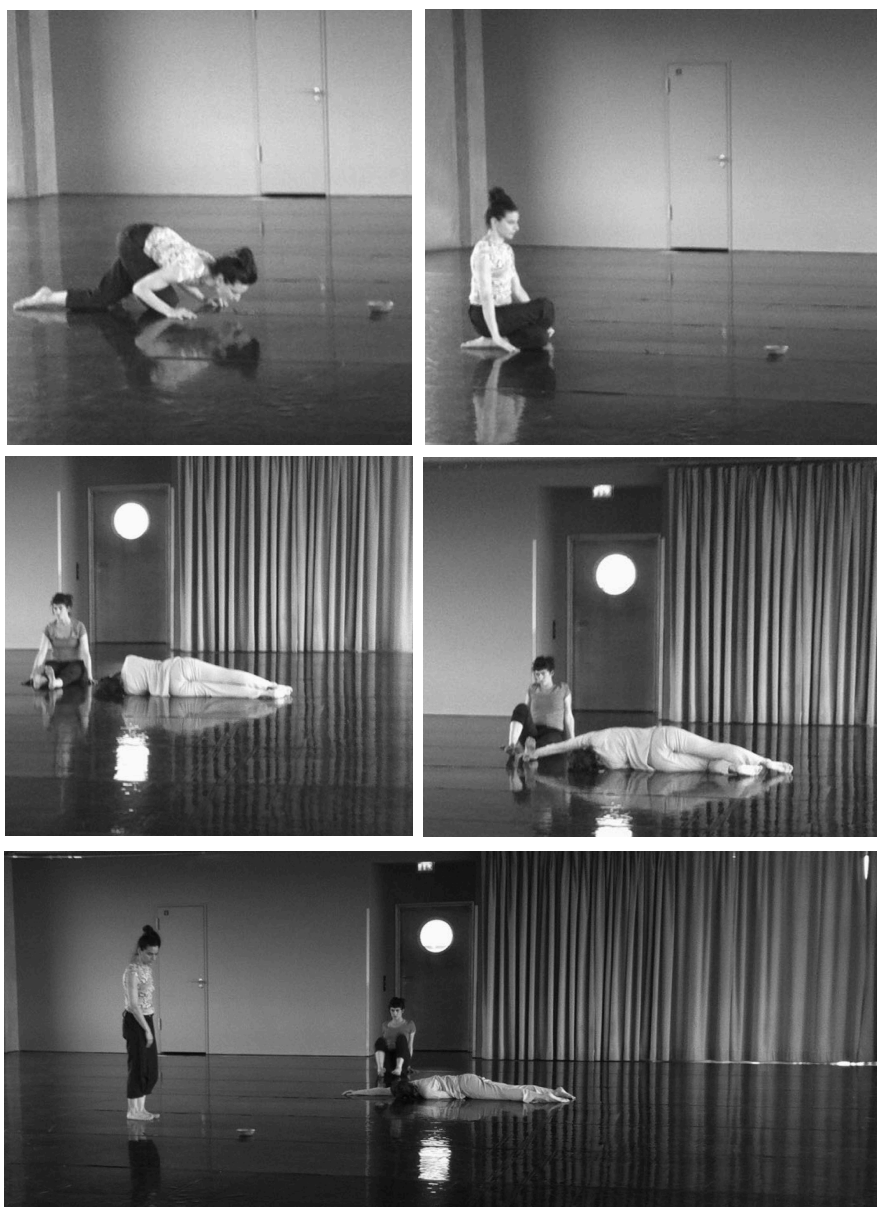




Figura 8 - Imagens *still* de participantes em uma sessão de composição instantânea (Arena Reflexiva), em experimentação com foco na relação espacial e objetos, na oficina *Trabalhando com Objetos*. Estúdio RadialSystem V, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos

2.4 Amarrar pontas deixando outras soltas

Na composição instantânea, o artesão habilidoso talvez seja aquele que não perde o *kairós*, definição do Grego Antigo para o momento exato “quando a preparação dá lugar ao início” (Ingold, 2011, p.54), momento em que o ensaio termina dando lugar à performance. É o momento quando se decide pela implementação da tarefa, que pode ser equiparado ao momento da performance na composição instantânea. É momento a partir do qual não há como se voltar atrás. O *kairós* seria assim a sabedoria que indica quando o tempo está ‘maduro’, para que não nos lancemos nem antes nem depois de estarmos prontos. Praticar-performar a composição instantânea significa encontrarmos pelo trabalho um modo de afinar a percepção que se dá em um movimento responsivo às perturbações ambientais. Assim, uma das questões desse trabalho seria como deixar-se permear por essas perturbações sem perder o *kairós*.

A certa altura do *workshop*, ao final de uma composição instantânea, Hamilton nos diz que gostaria muito que Merce Cunningham estivesse aqui nos assistindo, o que nos pareceu um enorme elogio. Em outro momento, observou que nós havíamos destruído o exercício proposto, pois o havíamos transformado em algo que não era mais um exercício e sim uma peça. Então concluiu dizendo que “ser professor é isso, propor uma coisa e a coisa ser transformada através do que foi proposto” (Hamilton, 2015b). Considero que o trabalho conduzido por Hamilton e seus discípulos, como Maya M. Carroll e Billie Hanne, embaralha as fronteiras entre arte e treinamento, pois as composições que vão sendo feitas ao longo do *workshop*, ao final, convertem-se em arte.

Na construção do seu *corporeality* e de devires coreográficos estão envolvidos: o estímulo à imaginação, a escuta, elementos técnicos sobre espaço, tempo, presença, voz, objetos, qualidades de movimento e, finalmente, referência as outras artes como a literatura, o cinema e as tradições teatrais. No trabalho de Hamilton todas essas noções funcionam como categorias mescladas umas às outras. E, pelo seu embaralhar-se, o treino transforma-se em trabalho de cena.

Há, portanto, momentos coreográficos e performáticos que poderiam perfeitamente acontecer em uma performance pública, como quando vemos o performer alcançar algum estado corporal, ou um toque no momento certo formando uma forte imagem, por exemplo. Ou seja, muitas vezes pode haver um acontecimento no qual dois intérpretes se encontram e uma área corporal enorme que poderia ser tocada, e se o toque se der, o evento acontece, a imagem se cria, uma história é contada, uma coreografia é consolidada.

A corporalidade do bailarino não está formatada segundo o modelo do coreógrafo, neste caso o de Julyen Hamilton.

A bem dizer, na composição instantânea proposta por Hamilton não há um modelo. Para ele até mesmo os tão condenáveis padrões são bem-vindos.

Eu espero que os intérpretes tragam esses padrões para a peça. A vida é cheia de hábitos. Como em todo treino, queremos criar hábitos. Não esse tipo de hábito que impõe percepções, mas certos hábitos da dança. Eu quero esses hábitos. Do contrário diríamos: “oh, meu deus, a natureza é cheia de padrões – inverno de novo?!” Não é inteligente negar isso (Hamilton, 2015c).

Da mesma forma, Hamilton critica a ideia de que devemos sempre nos surpreender conosco enquanto criadores e com nossos movimentos. Para Hamilton a ideia de se surpreender está ligada à ideia de se tirar conclusões sobre o que está sendo feito, o que contraria a suspensão de juízo tão importante em suas propostas. Para Gonçalo M. Tavares⁴³ (2014), a estrutura da surpresa é um instante, um momento de grande intensidade que se esgota em alguns segundos. O problema da surpresa seria o fato de não morrermos logo a seguir, pois, como a surpresa se esgota facilmente e continuamos vivos, seria necessário uma surpresa a cada segundo para se alcançar qualquer efeito.

Para Hamilton o lugar certo de se estar é onde não há conclusões. Noutras palavras, tirar conclusões é parar o fluxo de que fala Mihaly Csikszentmihalyi (1975). Assim, segundo Turner (1979), o fluxo é um estado em que ações são seguidas de ações de acordo com uma lógica interna que parece não precisar de nenhuma intervenção consciente da nossa parte. Dessa forma, ação e consciência seriam experienciadas como um mesmo atributo. Haveria portanto pouca distinção entre o *self* e o meio ambiente, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro. Ou seja, o ator imerso na atividade do jogo com total envolvimento seria capaz de transcender o sentido de *self* e perder o sentido de tempo. Hamilton (2015) fala também de confiança: “como ter confiança nas imagens que nos chegam, nas histórias que acontecem no corpo, nos ângulos, nos momentos de ficar e nos momentos de partir?”. Fiadeiro e Eugenio (2012) apontam algo semelhante quando instam-nos a irmos contra uma lógica dominante que opera no cotidiano, e assim passarmos da certeza para a confiança, da expectativa para a espera, do condicionamento para a condição.

Na composição instantânea há um pensamento e uma prática de se valorizar cada movimento, torná-lo ‘caro’ e não simplesmente no ‘fazê-lo por fazer’, como vimos. De

⁴³ Notas retiradas da oficina *Panos*, com Gonçalo M. Tavares e João Fiadeiro, nos dias 9 e 10 novembro de 2014, Culturgest. Informação verbal.

modo que orientamo-nos para sermos mais específicos e para individualizarmos cada movimento. E a seguir orientamos nossa mente e sentimentos, mas não emoções.

Nesse sentido, é possível observar que o trabalho de Hamilton endereça uma crítica a uma das contradições da dança: estar no constante agora, no estado de fluxo que suspende o puro pensamento, e, simultaneamente, tender à coreografia, a um trabalho que envolve intelecto como premeditação. À primeira vista, esses dois elementos não poderiam coexistir e a tradição da dança de fato os construiu como uma contradição. Foster (2011, p.30) lembra que, muitas vezes, a noção de coreografia é construída em oposição à improvisação e a elementos espontâneos na performance da dança, ou é interpretada como partituras (*scores*). O processo intelectual de julgar e avaliar as decisões relacionadas à performance, como o “nexo coreográfico” (Gil, 2005), ou os elementos de composição, parece incompatível com o estar no constantemente agora. O próprio nome ‘composição instantânea’ parece uma contradição em si: contradição entre a presença no instante e a composição que requer momentos de contemplação, momentos *outside*. Um bom exemplo para essa contradição é o fato de Hamilton interromper frequentemente o fluxo dos acontecimentos durante os *workshops* para tecer suas considerações.

Inversamente, o pensamento coreográfico no trabalho de Hamilton, aliado à composição instantânea, encontra-se mais próximo da ideia de uma prática expandida, conforme explica Spångberg (2012, 2017); não por se divorciar da dança – o que acontece é o oposto disso –, mas sim por reconhecer sua própria capacidade e autonomia, sua própria epistemologia, alcançando uma ética e um conhecimentos próprios. Por isso o trabalho de Hamilton seria um caso de como a dança pode realizar sua possibilidade de ser política sem necessariamente ser provocativa ou sem debruçar-se necessariamente sobre um tema político, pois, para Hamilton, o corpo é político. Sua fala e consequentemente seu trabalho indicam o ganho de autonomia da dança e do bailarino. Carregam uma potencialidade política. Uma prática que se expande até quase não ser mais necessária a existência do coreógrafo ou dos comandos de obediência. Nesse sentido, Hamilton (2015a) considera que seu trabalho como diretor é partilhar com os intérpretes informações suficientes: informações técnicas, práticas, emocionais e metafóricas, seja em qualquer nível estejam.

Na composição instantânea, por fim, o que parece ser importante é o bailarino atualizar-se o tempo todo. Ora, esse é um grande desafio. Exige bastante trabalho do corpo e da mente. Não poucas vezes, chegamos ao ensaio com uma ótima ideia que todavia pode invalidar-se dois segundos depois quando tudo começar a se movimentar, pois não há

nenhuma maneira de dizer para os nossos *co-dancers* qual seria a minha ideia e o que eles devem fazer. Assim, os exercícios e as reflexões geradas no *workshop* de Hamilton, condensados verbalmente nas arenas reflexivas, parecem possibilitar que nada seja deixado para depois. A ideia é que o exercício possa sair da potência para produzir possibilidades.

De modo intermitente, e muito por consequência dessas arenas, peças foram sendo criadas e transformaram os exercícios em performances – isto é, em trabalho de cena. Minha reação somática, como pesquisadora, foi a exaustão: exaustão frente à impossibilidade de deixar a mente vagar pelo estúdio; exaustão intelectual gerada pela concentração. Seria possível dizer, assim, que as composições instantâneas constituíram a mente corporificada de Fischer-Lichte (2012), gerando, muitas vezes por gestos simples, presenças radicais. Portanto um risco imposto por essa dinâmica era que os dançarinos se entretessem demais com a enorme capacidade do corpo de se afetar. Como consequência, havia a possibilidade de eles se absorverem no prazer ou no êxtase das infinitas possibilidades que o corpo pode oferecer, um canto da sereia que punha a perder a mente corporificada.

Percebe-se nesse sentido que estamos diante de um trabalho que busca um corpo autônomo, capaz de assumir o controle de sua formação. Um corpo híbrido (Louppe, 2000), eclético (Davida, 1993), mas que seria diferente de um corpo sem referência (Louppe, 2000, p.27) ou como resume Elizabeth Dempster (2010), um corpo pós-moderno, aquele que estaria em processo de se destreinar de seus padrões de movimento. No caso da composição instantânea, procura-se o corpo-realidade específico de cada um para se chegar ao nível da arte e fugir de padrões normativos. Um trabalho em que pode ser possível criar material e descobri-lo enquanto ele fala.

Tentar não decidir antes de acabar: talvez seja essa a condição para que a serendipidade se torne um caminho.

capítulo 3

3. A prática artística de Vera Mantero: trânsito entre pensamento e movimento

3.1 Vera Mantero em estúdio: pedagogia

Anna Pakes (2009, p.20) aponta, como uma ideia filosófica quanto ao conhecimento prático, que o pensamento lógico ou o raciocínio podem ser relevantes na identificação de valores epistemológicos para a prática da dança como pesquisa e para a coreografia. Enfatiza, contudo, uma “concepção de racionalidade” não-associada

à lógica tradicional dedutiva ou indutiva que estabelece um pensamento científico (ou talvez, mais precisamente, cientificista). A própria ideia do raciocínio prático é parte de um esforço para transcender essa concepção restrita e ver outros processos e formas de conhecimento como igualmente rigorosos, embora não estejam de acordo com os modelos lógicos convencionais (Pakes, 2004, n.p).

Pakes (2004, 2009) fundamenta-se em autores como David Carr (1999), que faz a distinção entre *know how* e *know that*. Nesse mesmo sentido, o autor considera a relevância da noção grega de *pharonesis* ou sabedoria prática (*practical wisdom*), a ser pensada no campo da prática artística. Haveria portanto um raciocínio imbuído nas práticas da dança.

Nas oficinas *O corpo pensante e Mergulhar num processo* de Vera Mantero parti da investigação de como as práticas da dança trabalhadas se constituíam; quais seriam seus agenciamentos; seus processos de criação; quais as percepções que estariam em jogo na experiência estética de um trabalho como o dela. Como analisar, conforme vimos em Ben Spatz (2015), o modo como as técnicas estruturam as práticas, qual seria o raciocínio subjacente, suas *meshworks*. Pude abrir entretanto um campo mais amplo de questões na medida em que, como prática qualificada, há um caminho que nos faz crescer em conhecimento (Ingold, 2013b). Assim, de que forma o trabalho de Mantero entrelaça materiais e forças, e o pensar e o fazer? As oficinas de Mantero, de modo geral, buscavam práticas que podem guiar processos de improvisação, sejam eles mais curtos ou mais longos. Encontram-se em diálogo com experiências artísticas e nos ajudam a pensar a perspectiva da coreografia como uma prática expandida (Spångberg, 2012). Como veremos, é um trabalho que convida a que se estabeleça relações com as artes performativas, portanto não se limita a dança. Dessa forma, o público-alvo de suas oficinas vai além do bailarino, e são frequentadas por escritores, dramaturgos, além de atores e performers.

Com a ideia de se fazer uma caixa de ferramentas para a “construção de uma paleta pessoal” (Mantero, 2015) duas questões foram investigadas: como “fazer surgir materiais” (Mantero, 2015) e *como capturar processos de pensamento* (Santos, caderno de campo, 2015).

A prática chamada por Mantero de “renascimento” abriu o *workshop*. A apresentação de quem é quem, como geralmente se faz ao se iniciar um trabalho, não aconteceu. Não nos apresentamos da forma tradicional, não entramos pela fala. Como diria João Fiadeiro¹ (2014) não há necessidade de dizer nomes, origens, *curricula*, explicações. O que aconteceu foi um pedido para que nos juntássemos em grupos para uma espécie de massagem. Entramos assim pelo corpo, pelo contato, pelo toque e o peso dos corpos. Esse início parecia por si só anunciar o trabalho que viria a ser feito, a possibilidade de se deixar levar “por caminhos pouco conhecidos” (Peeters, 2002, n.p) e um convite ao háptico: pousar-se a mão por cima do corpo do colega e abrir espaços.

Prática ‘Renascimento’

Procedimento:

Grupos de três, quatro ou cinco: uma pessoa do grupo deita no chão em posição fetal, ou em forma de “bolinha” (Mantero, 2015) e é envolvida pelos demais participantes. Inicia-se uma massagem com o objetivo de comprimir a pessoa que está deitada, joga-se com o peso. Deve-se também manter sempre o contato com a pessoa que está deitada. Depois de algum tempo, a pessoa que está deitada passa a querer se libertar da compressão e começa a se mover até se desvencilhar dos demais, que por sua vez tentam impedir. Uma vez que as pessoas à volta perdem o contato com a pessoa que estava deitada, ela é obrigada a sair do jogo. Há um rodízio nos papéis.

O discurso em situação de Mantero (2012, 2015) para a parte da massagem foi o de desfazer e “liquidificar”, “liquidificar pele sobre carne, músculos, e ossos...”. E também “deixar cair a pele contra a carne, a carne contra os ossos, os ossos no chão...” (Mantero, *apud* Caspão, 2014, p.63). O que ‘traduzimos’ para ações de amassar, esticar, puxar. Aos poucos, um crescente aumento do tônus da parte de quem fazia a massagem era solicitado. Da mesma forma, para quem recebia a massagem, o tônus começava a aumentar, na medida em que se tentava escapar, pelos próprios movimentos de oposição em reação aos movimentos dos outros, de partes mais densas do corpo que se opunham como sólidos

¹ Notas retiradas da oficina *Panos*, com Gonçalo M. Tavares e João Fiadeiro, nos dias 9 e 10 novembro de 2014, Culturgest. Informação verbal.

entraves. Também se tratava da situação de uma pessoa ‘contra’ três ou quatro, um verdadeiro combate corpo a corpo. Contudo, há algo sutil envolvido, pois a prática não consiste em tentar imobilizar totalmente a pessoa que se expõe ao nosso toque. Assim, existe espaço para se estender o limite da pele por meio da própria pele do outro. Existe espaço para acordar, espreguiçar, dançar, jogar, usando como suporte partes do corpo do outro. O performer e dramaturgo Jeroen Peeters (2002), ao analisar essa mesma prática em um *workshop* ministrado por Vera Mantero no festival *Impulstanz*, considerou-o um trabalho que “desperta o físico” e também relaxa, além de trazer à tona texturas, energia e aquecimento. Peeters parece atentar para esse lado sutil da prática, da possibilidade que ela tem de adentrar por diferentes camadas do corpo. Em *Corpo Pensante* Mantero adicionou a essa prática o uso da voz, que deveria acompanhar os movimentos e as sensações que iam sendo produzidas. *A voz de quem tentava sair das mãos do outro e a voz de quem prendia pareciam vir das entranhas, uivadas, estridentes, agudas. Houve também respirações fortes, respirações com sons e ao final bocejos, risos, gemidos* (Santos, 2015, caderno de campo). Para Peeters o uso da voz nessa prática libertou-a e seu testemunho contemplou, além dos bocejos, dos risos, dos gemidos, também o canto. O trabalho de Mantero se constitui por um processo que chama “abertura”, que propiciaria esse tipo de disponibilização dos movimentos: libertação do corpo, da voz, do suspirar e do respirar.

Em *Corpo Pensante* o trabalho em direção ao pensamento era feito na medida em que Mantero, por meio de suas atentas observações, lançava algumas questões para a sala, tais como: quais seriam os sons e imagens capazes de nos atravessar, de trazer o pensar e o imaginar “para perto do sentir”? (Mantero, 2015). Em *Mergulhar no Processo*, essa mesma prática sofreu algumas variações, centrou-se mais na ação de pressionar o corpo do outro. Não houve convite para o uso da voz, para pensamento ou reflexões no decorrer da prática. Apenas ao final, durante um curto tempo e em baixa intensidade aconteceu o ‘jogo’ de pressionar e tentar escapar, tal como descrito acima. Em *Mergulhar no Processo*, nessa mesma prática, Paula Caspão (2014, p.63) trouxe a experiência de sentir o chão, de “empurrar o corpo para mais e mais perto do chão”. Caspão vai chamar essa prática de entrar “chão adentro” um treino “político” (Mantero, 2012 *apud* Caspão), afinal ela permite questionar métodos adquiridos, já que alia o chão à descoberta da “ressonância mais fina entre aquilo que nos move e o modo de expressão/acção que requer” (Caspão, 2014, p.63).

Da forma como é conduzido por Mantero, o aquecimento não me parece apenas garantir uma estabilidade cinética, pois outros campos também são acionados. É um

aquecimento que acorda as profundezas do abrir da carne e do pensamento, da voz e do corpo-realidade pedestre; outras vozes; outros corpos. Eis um deles: uma sequência de técnicas que são encadeadas entre si, que envolvem o espreguiçar, a automassagem, exercícios de chão, exercício com foco em alguns membros do corpo, em suma, um trabalho com a sensação do movimento.

As técnicas, assim, não são meramente preparatórias; elas estruturam a prática, formando um todo contínuo. Seguindo ainda com a ideia de “abertura”, a abordagem se deu de forma diferente nesse dia: iniciou-se por uma pausa em que todos estavam deitados no chão a fim de que sentissem o próprio peso e pudessem em seguida, guiados por Mantero, relaxar língua, maxilar e zona pélvica (genitais e ânus). A finalidade disso era que, pelo contato com o chão e a focalização da atenção, “reparassem (sic) quais partes do corpo seriam afetadas com esse relaxamento”. Pretendeu-se com isso, não somente a preparação do corpo para uma performance em específico, mas, sim por meio de exercícios, chegar a uma sensação de “abertura” sobretudo dessas partes.

Prática ‘De abrir partes do corpo’

Procedimento:

Posição 1: deitar no chão relaxar língua e maxilar.

Posição 2: reparar quais partes do corpo se afetam com isso.

Posição 3: relaxar zona pélvica (genitais e ânus).

O trabalho com a sensação corresponde a experienciar o movimento, mais do que a executá-lo (Bianaise & Levac, 2016). Para o coreógrafo e professor Alito Alessi, sensação significa “o *feedback* físico que você recebe do seu movimento (e não é emoção)” (2011, p.46). A atenção à respiração – que compele os pulmões e as costelas a alongarem-se pela pressão de músculos vários – e à gravidade – que permite sentir o peso do corpo – são elementos para se trabalhar a sensação². O trabalho de se dedicar à sensação “amplia a experiência do corpo, ajuda a desenvolver mais opções de movimento e a intensificar a experiência de movimentos já conhecidos” (Alessi, 2011, p.64). Segundo Alessi, estar

² “Atentar à respiração ajuda você a conhecer e a experimentar a si mesmo no momento presente. Sentir a gravidade é importante porque muitas vezes sobrecarregamos nossos músculos, prendendo a nós mesmos, nos mantendo para cima quando não precisamos. É mais eficiente liberar o seu corpo e não usar os músculos que você não precisa. Relaxar os músculos também aumenta a sensação e a sensibilidade. Quando os músculos estão cronicamente tensos, nossa percepção muitas vezes torna-se entorpecida e as sensações podem diminuir nessa área. Quando você começa a se concentrar especificamente em relaxar com a gravidade, os músculos podem libertar tensões desnecessárias que algumas vezes não eram sentidas, de modo que seu corpo pode tornar-se mais receptivo e aberto à comunicação” (Alessi, 2011, p.46).

atento à gravidade é uma maneira de libertar tensões aumentando a percepção, o que tornaria o corpo mais “aberto à comunicação”, portanto mais preparado para fazer escolhas e para que o bailarino ou performer possa construir sua corporeidade como disponível, vibrátil ou dilatada.

Aos movimentos decorrentes da abertura do maxilar, zona pélvica, ânus e genitais, que aconteceram tanto nessa fase quanto na anterior, Mantero os tratou como um trabalho de movimento a partir da “impressão” da “abertura” e do “largar dessas partes do corpo”: “largar as contrações, e abrir no sentido de abrir potência, de estimular potência porque você se vê livre das contrações e das tensões. A potência é abafada pelas contrações e de repente há mais disponibilidade” (Mantero, 2015). Sobre o ‘largar’ ela declara: “largar é o oposto de relaxamento, relaxar é para deixar calmo, baixar o tônus. A proposta era abrir (soltar) as partes: ânus, genitais, boca, barriga e ver o que surgia entre olhos abertos e fechados, deixá-los expandir”. O ‘largar’ e o ‘abrir’ relacionados ao movimento seguem na direção do que propõe Leal (2006, p.49) a respeito do relaxamento ativo: “não pode haver esforço sem relaxamento, ou relaxamento sem esforço. O esforço ótimo depende de uma capacidade de relaxar certas partes do corpo e manter a devida tensão em outras. É o que chamamos de relaxamento ativo, agir no não agir, ação no repouso, imobilidade ativa”.

Para Gil (2005, p.57) no entanto o abrir e fechar do corpo penetrado de consciência ou do corpo paradoxal seria uma capacidade “que é menos retida pela existência dos orifícios que pela natureza da pele. Afinal, que o corpo se abre ao exterior mais por toda a superfície da pele, pela boca, o ânus ou a vagina,”. Porém, tanto para Mantero quanto para Gil, essa ‘abertura’ do corpo não é concebida como uma metáfora ou uma metonímia. Trata-se, conforme Gil, do trabalho de potencializar movimento, criações, gestos e dança, a fim de que se forme o plano de imanência; alcançar intensidades e revelar o espaço interior para o exterior, “transformando este último em espaço do corpo” (Gil, 2005, p.57). Abrir o corpo seria equivalente a abrir uma caixa de ressonância; implica portanto estar atento às pequenas percepções, “transformar o corpo em máquina de pensar”, reativando-o como corpo paradoxal. (*op. cit.*, p.69).

Práticas estruturadas pelas seguintes técnicas

Procedimento:

Primeira Parte: Posição horizontal

- espreguiçar-se
- empurrar o chão e o ar
- bocejar (olhos fechados e abertos)

- ‘descolar’ o músculo do osso
- chutar os pés para cima
- sentir as omoplatas e soltá-las sobre o chão
- chutar braços e pernas ao mesmo tempo
- deixar cair tudo para o lado direito e para o lado esquerdo, em posição fetal. Em cada lado do corpo espreguiçar no ar e no chão. Observar quais sons saem dessas posições
- fazer sons que se relacionem de ‘forma mais direta’ com ideias ou impressões que nos atravessem
- deixar-se ficar alguns segundos: permitir que o ar entre pelas aberturas, através dos poros
- automassagem: 1) esfregar as mãos, 2) esfregar o corpo todo, inclusive crânio e orelhas, 3) puxar o cabelo, 4) colocar a mão atrás do pescoço sobre a ossatura do pescoço, 5) ter a percepção do braço e da omoplata
- espreguiçar empurrando o ar, subir a pelve, enrolar o corpo e cotovelos ao chão
- massagem dos pés, percepção do espaço entre os ossos dos dedos e o chão
- sentir as linhas do corpo a partir dos ísquios no chão; sentir a linha lateral do corpo
- atenção ao espaço: com quem estamos e quem está à nossa volta
- sentir tendões e pelve

Construção da verticalidade

- andar com os joelhos dobrados: observar o espaço que nos envolve
- andar com as bordas internas e externas e nas pontas dos pés
- realizar saltos leves

Segunda Parte

- parar de modo repentino, fechar os olhos e deixar circular ‘em nós’ impressões e sensações
- voltar, abrir e sentir poros e superfície do corpo
- deixar ressoar o exterior, ideias, pensamentos e imagens que nos atravessem
- fazer micro-movimentos do que diretamente circula em nós
- quais são as respostas mais imediatas a essas impressões?

- de vez em quando abrir os olhos
- sacudir o corpo: pelves, centro do corpo, costas e etc.
- parar: o que aconteceu com o corpo ao se largarmos o maxilar, o ânus e os genitais?
- que impressões surgem dessas aberturas: micro-dinâmicas, desejos? para onde nos levam?

Essa prática mistura um trabalho com sensações e com os sentidos. A sensação das ‘linhas do corpo’ era guiada por Mantero (2015) ao modo de um convite às curvas dos ossos, ou à sensação do ar, dos tendões e da pelve; sensação da gravidade, tanto na imobilidade quanto no agir dos membros que eram lançados para o alto. Para Alessi (2011), o isolamento das partes do corpo é um elemento que também serve para trabalhar a sensação, assim como o peso, o equilíbrio e o que chama o autor de “fontes pessoais”, que seriam a imaginação, a memória, as histórias ou as narrativas, as associações livres, as emoções e o humor, sem sistematizá-lo explicitamente, como estamos fazendo aqui. Mantero segue um caminho parecido ao trabalhar os mesmos elementos, sempre alimentando os participantes com um discurso em situação que poderia remeter a nossas “fontes pessoais”: percepção de impressões na pele, cheiros, sabores, sons e também ideias, pensamentos e imagens que podem atravessar o corpo do performer. Segundo Mantero (2015), o convite é deixar-se “ir percebendo a matéria, microdesejos ou necessidades relacionadas a essas coisas que fomos ou somos”.

No trabalho de Mantero, o sentir a superfície do corpo e a influência do exterior ressoa as considerações de Ingold (2013, 2015) sobre a percepção, como veremos mais adiante. Para Alessi (2011, p.48), a atenção às sensações físicas do corpo inteiro e ao que é possível sentir à nossa volta “constrói pontes entre a sabedoria do nosso corpo e as informações que recebemos de nossos sentidos a respeito de nosso ambiente”. Para ele, a percepção simultânea interna e externa desperta a intuição, servindo como guia para as escolhas posteriores. Para Mantero (2012, 2015), essa relação entre a parte interna do corpo e o ambiente levanta questões sobre a relação do movimento com as vibrações do que pode circular nos indivíduos. Nesse sentido, o aquecimento promovido por Mantero promove a consciência do corpo ou *awareness* (consciência sensorial atenta), a habilidade

de visualização, como nos trabalhos da *ideokinesis* (Dowd, 2014). A busca parece ser a de uma construção de um corpo, em suas forças ressonantes e vibráteis (Rolnik, 1995)³.

Em seguida, poderíamos citar a parte relacionada ao caminhar/correr/saltar, que pareceu requerer um trabalho cinestésico e de visão periférica focado no espaço. Nesse sentido, o exercício pedia que dialogássemos com o espaço mantendo também a percepção das pessoas que estavam por perto, das pessoas que estavam mais longe, das zonas mais vazias e das mais densamente ocupadas. Pedia ainda que cultivássemos a percepção das linhas e curvas feitas no espaço pelo movimento, resultando em jogos entre os participantes e em pequenas composições envolvendo a arquitetura do estúdio.

Que linhas estão pouco ativadas? Que linhas estão pouco cuidadas? Que linhas estão já densificadas? Quais linhas estão super-populosas e quais eu quero popular mais ainda? O que faz parar? O que faz andar? Que zonas do espaço precisam de mim? Que criaturas me aceleram? Que criaturas me abrandam? O espaço precisa de mim? Que zonas do espaço precisam colocar algo? (Mantero, 2015)

Formas foram sendo desenhadas em conjunto no espaço. Esse trabalho com o espaço físico do estúdio adentrou o espaço do corpo; o espaço da mão, entre os dedos, ativando-os antes de uma exploração gestual. Ocorreu ainda a formação de um corpo coletivo pelo quais era possível sentir as imagens que iam sendo formadas pela densidade ou a ausência de corpos, o que por sua vez servia como índice de nossa atenção, nossa *awareness*. Prevaleceu uma forma de se aquecer por meio da experiência sensorial.

Se o aquecimento do dia anterior convidava-nos a despertar o corpo pedestre, este parecia despertar monstros, as bestas que Julyen Hamilton sempre invoca quando estamos em composição instantânea, *Que criaturas me aceleram?* “Que criaturas me abrandam?” perguntava análoga e inversamente Mantero, fazendo de seu discurso em situação um estímulo que ressoava em pensamentos e ações (memórias, imagens, raciocínio). Teríamos tido contato aqui com o antigo sonho xamânico do devir-animal, como lembra José Gil ao perguntar angustiado: “que corpo podemos nós ter hoje?” (1994, p.11). Ou com o que Lepecki chamou de “formas inomináveis” (2017, p.88), Laurence Louppe de “perda da forma”. Para Laurence Louppe a “perda da forma é uma “experiência frequente na dança contemporânea” (Louppe, 2005, p.34), resultado do imprevisto, da dissipação e da

³ Texto “Ninguém é deleuziano”, publicado em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>. Nota da autora: “Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha, publicada com este título in O Povo, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título “A inteligência vem sempre depois” in Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95; p.8; e com o título “O filósofo inclassificável” in A Tarde, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95. Consultado em 20 de setembro de 2015.

extensão de formas. Trata-se, com efeito, da “expansão das bordas” na “dinamosfera” de Rudolf Laban, ou “corpo sem órgãos” (*CsO*) de Deleuze⁴.

3.1.1 *Jogo como aquecimento*

Em *Mergulhar num processo*, determinado dia, iniciamos todos em pé, ombro a ombro, formando uma roda, ali no espaço Estrela 60, que parecia um círculo mágico de práticas sagradas. O momento anterior ao aquecimento ou o próprio aquecimento eram sempre momento reservados para que “chegássemos ao espaço” ou para que “chegássemos ao corpo”, como já dissemos, com a “retirada da pele pedestre”. Mas na medida em que fundava novos espaços, essa prática não funcionou apenas um simples marco de abertura, uma simples preparação corporal ou um preâmbulo de interação grupal, e sim como um jogo. Nesse sentido, em todas as práticas de aquecimento relatadas anteriormente o jogo esteve presente. Seja no aquecimento ‘Renascimento’ examinado acima quando tínhamos de escapar dos vários corpos, seja quando trabalhamos com o espaço, seja quando focamos nas relações com os outros e com a arquitetura.

Nas palavras de Huizinga (2000, p.13) o jogo, assim como o “lugar sagrado”, dentro do mundo habitual, propõe “mundos temporários, dedicados à prática de uma atividade especial”. Em sua definição de jogo, Huizinga caracteriza-o como algo distinto da vida comum, isto é, como algo extracotidiano. Isso se deve à esfera e à duração particulares que ele ocupa, pois se encontra dentro de “certos limites de tempo e de espaço” (2000, p.13). Também por se constituir como o “tempo heterogêneo” de que fala a participante Paula Caspão (2014, p.61) referindo-se ao *workshop* como um todo: “uma paisagem provisória de partilha de práticas e saberes, vindos de lugares, suportes e tempos heterogêneos”.

Prática ‘Jogo de trocar nomes’

Procedimento

- *Regra (1)*: que o grupo se componha por um número par.
- *Regra (2)*: que todos comecem o jogo ao mesmo tempo.
- O objetivo é permanecer até o final do jogo.

⁴ Afirmo isso com base na conferência de José Gil, “*Sobre a teoria deleuziana do corpo*”, realizado em 27 de maio 2016 no Seminário Permanente em Performance e Filosofia, realizado no contexto do AELab – Laboratório de Estética e de Filosofia das Práticas Artísticas do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Informação verbal.

- *Posição (1)*: todos os participantes devem-se colocar em círculo, na posição vertical.
- *Posição (2)*: trocar de nome com a pessoa do grupo que estiver mais perto. A partir desse momento o nome de um passa a ser o nome do outro. Quando os participantes se encontram, eles devem se cumprimentar, e cada um deve dizer o seu nome, trocando-os mais uma vez logo em seguida. Os encontros devem ir acontecendo consecutivamente, bem como a mudança dos nomes. Quando em um novo encontro o participante recebe seu nome de volta, ela está fora do jogo. Ganha o jogo a pessoa que permanecer até o final por não ter recebido seu nome de volta.

O jogo trouxe ao espaço dezesseis nomes em simultâneo, fazendo emergir uma atmosfera sonora. A dificuldade de se memorizar os nomes recebidos, projetá-los e tornar-se o outro, mesmo que por breves segundos, trouxe à sala riso e excitação. Comicidade e excitação, porque houve muita falha na execução do jogo – dizia-se nomes que não existiam, nomes repetidos ou ainda nomes de pessoas que já estavam fora do jogo. Por isso o jogo teve de ser reiniciado várias vezes e apenas uma vez foi realizado até o fim sem erros, possibilitando a todos o fluxo de que fala Victor Turner (1979, pp.486-488). Nas palavras de Turner, de acordo com Mihaly Csikszentmihalyi (*Beyond boredom and anxiety*, 1975), fluxo é um estado em que ações são seguidas de ações de acordo com uma lógica interna que parece não precisar de nenhuma intervenção consciente da nossa parte. Dessa forma, ação e consciência seriam experienciadas como um mesmo atributo. Haveria portanto pouca distinção entre *self* e meio ambiente, entre estímulo e resposta ou entre passado, presente e futuro. Ou seja, o ator imerso na atividade do jogo, com seu total envolvimento, seria capaz de transcender o sentido do *self* e perder o sentido de tempo.

Flow is a state in which action follows action according to an inner logic which seems to need no conscious intervention on our part; we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present, and future. Csikszentmihalyi sees flow as a common, though by no means inevitable experience when people act with total involvement, whether in play and sport, in the creative experiences in art and literature, or in religious experiences (Turner, 1979, pp.486-487).

A cada jogada era necessário ter mais atenção e concentração. Ao analisar o jogo dramático em sua tese de doutorado, Ricardo Seiya Salgado (2014) considerou a repetição, o “fazer mais”, como algo necessário para se experienciar o fluxo. “A atenção e a

concentração envolvidas no jogo são treinadas, mesmo que as pessoas estejam conscientes das suas ações mas não da própria consciência – o que são, afinal, as características da liminaridade, esses espaços-entre, potencializadores da possibilidade de mudança” (Salgado, 2014, p.104).

Na prática do ‘Jogo de trocar os nomes’ e ainda em outras práticas que continham jogo descritas logo acima, instaurou-se uma energia vital intensa, uma prontidão e certo êxtase. Energia essa também observada por Huizinga (2000, p.7) ao analisar as diferentes definições da função biológica do jogo. O lúdico do jogo salientou algo como um estar-fora-da-vida-real, afinal o jogo acontece “segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, é dotado de um fim em si mesmo, é acompanhado de um sentimento de tensão, de alegria e da consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’” (Huizinga, 2000, p.8). Essa qualidade de êxtase observada durante o jogo, a “capacidade de absorver o jogador de maneira intensa e total” de que fala Huizinga, retoma também o conceito de liminaridade de Victor Turner (1979, 1977) mencionado acima por Salgado.

Para Victor Turner liminaridade é um espaço intermediário *full of potency and potentiality. It may also be full of experiment and play. There may be a play of ideas, a play of words, a play of symbols, a play of metaphors* (1979 p.466). Nas formas liminares, o indivíduo se encontra num “entre lugar”, segundo Turner, entre *between* e *betwix*, um espaço que “permite que se vislumbre as estruturas entre as quais atualmente se encontra o indivíduo – é um afastamento que lhe fornece um conhecimento e lhe revela a arbitrariedade das convenções” (Sartin, 2011, p.141). Esse lugar, onde o espaço se abre para a criatividade, remete ao modo subjuntivo, ao ‘como se’: isto é, à possibilidade do desejo, da hipótese (Turner, 1979, p.469), afinal “tanto o ritual como o jogo e a representação teatral se conduzem com formas de ação simbólicas liminares” (Salgado, 2014, p.93). Assim não parece ser por acaso que Mantero, como forma de trabalhar materiais, estimule os participantes a fim de que percebam, deixem emergir e vejam para onde podem levar esses estados criativos, que afinal de contas seriam formas de se pontenciar microdesejos e necessidades já postos em curso ao início da semana.

Richard Sennett (2008, p.273), por sua vez, afirma que a repetição do jogo é o que vai estabelecer “as bases para a experiência” de tal prática, de modo que seria por ela que as mudanças de regras poderiam acontecer. As regras modificadas poderiam, por exemplo, aprimorar habilidades. A prática assim, para Sennett (2008, p.273), é uma questão de “repetição e modulação”, o jogo “uma escola para se aumentar a complexidade”, o que inaugura a prática.

3.1.2 *Estrutura fluida das práticas: da dialética entre o saber e o não saber a uma síntese do devir*

Kent De Spain (2003, p.27) lembra que em muitos casos a improvisação é tida como uma ferramenta para se alcançar propósitos como aquecimento, criação, exploração de “novas qualidades de movimentos”, divertimento e até mesmo como elo entre as pessoas. Identifico na pedagogia de Mantero e em seus processos de criação alguns desses propósitos, a saber, o trabalho com a improvisação, sendo usada para a performance como investigação para fazer “surgir materiais” e ainda como modo de treinamento da percepção. Sobre esse último aspecto, Ann Cooper Albright (2003, p.261) considera que a improvisação desenvolve “uma consciência de prioridades estéticas, estratégias de composição e experiências físicas que podem, em primeira instância, ser menos visíveis ou menos facilmente discerníveis”⁵. Como vimos no trabalho de Julyen Hamilton, a improvisação, contudo, parece não ser “o oposto da coreografia”, não é algo livre e espontâneo (Albright, 2003, p.261). Ela “requer treinamento para que se possa abrir o corpo para a nova consciência e a nova sensação, e a imaginação para novas possibilidades narrativas”⁶, caminho que Vera Mantero trilha com seus interpretes e os participantes de seus *workshops*.

Como se pode ver na tabela abaixo, as práticas de Vera Mantero também estão ligadas à escrita. A escrita, como a improvisação, também é usada como fonte para gerar materiais de criação. Um texto escrito seria uma forma de fazer surgir materiais e uma forma de arquivá-los, uma vez que podem conter imagens, estruturas, formas, sons que podem sempre ser acionados. Seriam portanto materiais com potencial de agenciamento. Mas, por outro lado, a escrita também é usada como uma forma de registrar ou de analisar as práticas realizadas.

Atividades	Foco	Arenas/individual
escrita	não saber	individual
análise da escrita	saber	individual
análise da escrita	saber	individual
improvisação	não saber	individual

⁵ Trad. de: *an awareness of aesthetic priorities, compositional strategies, and physical experiences that may, at first, be less visible or less easily discernible*.

⁶ Trad.: *improvisation requires training to open the body to new awareness and sensation, and the imagination to new narrative possibilities* (Albright, 2003, p.261).

escrita	saber	individual
partilha	saber	grupo todo
improvisação	saber	arena reflexiva
escrita	saber	arena reflexiva
improvisação + escrita	saber	arena reflexiva
improvisação	1.saber 2. não saber 3. saber 4. não saber 5. saber 6. não saber 7.mesclar: saber e não saber	arena reflexiva
escrita	saber	individual
partilha	Saber	grupo todo

Figura 9 - A tabela fornece uma estrutura/visão geral de um dia de oficina de Vera Mantero.

Percebemos que os *workshops* de Mantero seguem certa estrutura⁷ em que as técnicas que estruturam as práticas (Spatz, 2015) acontecem segundo uma dialética entre “o saber” e o “não saber”, ou em outras palavras entre a *awareness* e o *habitus*, ou ainda, entre a consciência e inconsciência. Assim, logo após o aquecimento, Mantero iniciou um processo em que alternaram-se tarefas ligadas à escrita, ao corpo, à voz, à observação e à análise, em um jogo entre o querer saber – pensar fazendo – e o não saber – fazer sem pensar.

Para Foster (2003, p.3) a improvisação estaria por si só situada “entre o saber e o não saber, entre o familiar/seguro e o não-esperado/imprevisível”. Ao saber estariam destinadas as convenções, o comportamento estabelecido no contexto da performance, como no teatro por exemplo. O saber ainda para Foster diz respeito às ações predeterminadas das partituras ou das regras que são estabelecidas antes de uma performance. Um outro elemento, contudo, parece ligar a improvisação ao conceito de *habitus* de Bourdieu. Embora a autora não o cite explicitamente, trata-se, em suas palavras, da “predisposição do corpo individual para mover-se em padrões de impulsos

⁷ Mantero, ao ver-nos na oficina *Corpo Pensante* chamou-nos ‘repetentes’. Isso, contudo, não quer dizer que todos os *workshops* eram iguais, mas sim que parecem seguir os mesmos princípios, como por exemplo a escrita e o modo como se trabalhava a improvisação.

estabelecidos e construídos pela rotina dos treinos em uma particular tradição de dança, bem como da predileção do corpo por recorrer a certa seleção de vocabulários ou sequência de movimentos” (Foster, 2003, p.4). Foster inclui ainda mais dois elementos, um material que seria recorrente às performances anteriores e o que chamou de “meios aliados” (*allied medium*), como o próprio corpo, a música, dentre outros, o espaço. Por sua vez, o não saber estaria destinado ao inimaginável, ao “não pensar o que fazer a seguir”, portanto à possibilidade de “sermos pegos de surpresa” (p.4). Nas palavras de Foster a improvisação “expande”, “estende” e “extirpa” para além de nós mesmos o que nos é conhecido. Contudo, para ela, sem o engajamento com o saber não se pode realizar o não-saber. Parece ser a partir desse entendimento que Mantero joga com o que estou chamando de dialética entre o saber e o não saber.

Assim as improvisações e a escrita livre quando dedicadas aos “movimentos do saber” estariam ligadas a tudo que se configurasse como mais consciente ou mais sensorial e intuitivo. O objetivo era ter “atenção a tudo que nos atravessa: imagens, palavras, ideias, impressões e sensações” (Mantero, 2015). O trabalho concentrou-se também na percepção, para captar momento a momento as vibrações e ressonâncias que tomavam forma no corpo e no pensamento. Buscou-se também modos de agir mais fechados em si, mais adequados às tarefas específicas que nos eram solicitadas (“tarefeiros”, segundo Mantero), algo mais próprio ao performer-bailarino; por outro lado, como os movimentos do dançarino são apenas a atividade motora comum concentrada em uma forma de consciência não-fechada, as atividades buscaram algo cotidiano e relacionado aos espaços e às formas em geral. Assim, a tarefa de improvisar movimentos “do não saber” seria um fazer-sem-saber-o-que-se-estaria-fazendo. Não seria portanto fazer algo de que meu corpo está com vontade, mas sim um fazer que na medida do possível se mantivesse ‘sem controle’. Para essa prática a sugestão de Mantero foi “permitir”, “não censurar”, “não decidir”. Sobre essa pesquisa Mantero afirma também que: “o não saber não é fazer qualquer coisa, não é necessariamente fazer algo muito rápido. É algo que se torna saboroso ao estar concentrado na própria atividade. Por isso, pode ser um ato definido” (Mantero, 2015, caderno de campo).

Penso ser necessária uma descrição da tabela acima, que configura um dia de *workshop*, a fim de que possamos introduzir a explicação da proposta de improvisação que Mantero chamou “movimentos habituais”, “mescla” entre tipos de movimentos. Para a compreensão dessas oficinas utilizamos ainda os conceitos derivados da “performance

como arena reflexiva” (Gravina, 2010, *apud* Turner, 1987), que também nos ajudaram a organizar a tabela.

Posição (1): iniciou com uma escrita livre, voltada ao ‘não saber’;

Posição (2): relacionada ao ‘saber’, consistiu em analisar o material escrito, o que ocorreu em dois momentos sob diferentes focos: análise de formas, estruturas e conteúdos; análise de imagens, objetos, sons, ações e partes interessantes;

Posição (3): uma improvisação relacionada ao ‘não saber’;

Posição (4): retorno ao trabalho de escrita relacionado agora ao saber, tendo como objetivo o registro da improvisação anterior, na intenção de recuperar pela memória momentos tácitos que pudessem ter surgido como estratégias para evitar as censuras do fazer;

Posição (5): uma partilha com o grupo todo acerca das estratégias encontradas ou analisadas a fim de se contornar o problema da censura no fazer;

Posição (6): uma divisão em grupos para a realização de uma improvisação focada no saber, na qual pudéssemos reparar se na movimentação realizada haveria mais “movimentos tarefeiros ou esquisitos” (Mantero, 2015);

Posição (7): novamente focada no saber, a tarefa foi uma escrita relacionada com a experiência da improvisação anterior, no que mais interessou, e novamente sobre as estratégias de não censurarmos o fazer;

Posição (8): voltamos à improvisação sobre ‘o saber’ de nossos movimentos mais habituais ou característicos, que se alternaram com a observação e a descrição escrita dos movimentos habituais ou característicos dos colegas do grupo;

Posição (9): voltamos à improvisação, desta vez guiada por Mantero, que contemplou a seguinte ordem: (a) movimento habitual; (b) movimento do ‘não saber’; (c) movimento habitual; (d) movimento do ‘não saber’; (e) movimento habitual; (f) movimento do ‘não saber’; (g) mescla de movimentos habituais com movimentos do não saber;

Posição (10): descrição escrita da mescla dos movimentos habituais com os movimentos relacionados ao não sabe, depois apontamentos sobre o que fazer no futuro como a relação entre esses dois modos; enfim, mais prática de movimentos que se faz ‘sabendo’;

Posição (11): o grupo todo finalizou o primeiro dia com uma partilha retrospectiva, um balanço geral do dia; enfim, mais prática de movimentos que se faz ‘sabendo’.

A divisão em grupos remete ao conceito de “performance como arena reflexiva” (Gravina, 2010, *apud* Turner, 1987) na medida em que a dada altura de cada encontro acontece o “enquadre para se observar a emergência do sentido através da experiência num espaço coletivo – e assim sujeito e mundo que se constituem na relação” (Gravina, 2010,

p.36). Isto é, a experiência para quem se “apresenta” se faz também pelo olhar atento de um espectador privilegiado. Baseando-me no conceito, considere haver dois tipos de arena reflexiva, uma de tipo grande e outra de tipo pequena. A de tipo pequena, mais íntima, gostaria de chamá-la de ‘pequena arena reflexiva’ e a de tipo grande, ‘grande arena reflexiva com foco’.

A ‘grande arena reflexiva com foco’ acontece quando, depois de se dividir a sala em grupos de quatro ou cinco pessoas, duas pessoas de cada grupo são convidadas a irem para o centro do estúdio para executarem a improvisação, sem que haja nenhuma relação entre elas, tratando-se portanto de solos sem restrição de uso do espaço. Na ‘pequena arena reflexiva’ acontece o mesmo, a única diferença é que apenas uma pessoa de cada grupo faz a improvisação, movida por uma estratégia que tende a ser mais íntima, a ocupar um espaço menor do estúdio, mesmo que haja circulação dos dançarinos entre as pessoas do grupo. Como regra geral as pessoas que estão assistindo de fora tornam-se espectadores privilegiados e devem dirigir sempre o olhar para os colegas de seu grupo, não para o conjunto das pessoas que também estão se movimentando. Vale dizer que há sempre revezamento para que todos os participantes passem pelas duas funções.



Figura 10 - Imagens *still* de Vera Mantero e participantes, em uma “grande arena reflexiva” (acima) e em uma “pequena arena reflexiva” (abaixo) no *workshop The thinking body*, Roehampton Dance, Londres, 2017. Videografia de Roehampton Dance.

Os movimentos habituais, por sua vez, seriam relativos aos padrões de movimento idiossincráticos, movimentos que são característicos da pessoa ao se mover, quase como uma assinatura. O próprio conceito de *habitus* de Bourdieu poderia elucidar esse tipo de movimentação, pois, como disposições adquiridas, elas servem de base para a previsão de condutas. Nesse mesmo sentido, o trabalho com o movimento habitual corresponde às “inscrições no corpo”⁸ (Almeida, 2016, p.45), às inscrições que estão em nossos órgãos, o corpo adquirindo aqui um sentido parecido com o atribuído por Bourdieu e Mauss, pois trata-se de um corpo codificado, “a imagem ideal de nosso corpo domado, preparado para reagir a sinais” (Gil, 1997, p.35).

Trabalhamos também o que Mantero chamou de “mesclar” movimentos. Experienciamos assim a ideia de misturar os movimentos habituais com os do não saber, tentando incorporá-los durante a improvisação. No discurso em situação de Mantero (2015) essa mescla poderia se dar por meio de: “súbitas diferenças”, de ter o movimento habitual “tingido de não saber” ou atravessado por “relâmpagos de não saber” e vice-versa. Em *Mergulhar num Processo*, Mantero usou a palavra “ressonância” para caracterizar o quanto de saber e de não saber seriam trabalhados, e para a “mescla de qualidades”, estipulando porcentagens de quanto seria dedicado a cada um tipo de movimento.

Propostas

Procedimento:

Posição (1): ressonância: dançar/mover algo mais pensado.

Posição (2): não-ressonância: fazer com que um movimento, uma ideia, uma imagem não leve à outra.

Posição (3): mesclar 20% de não-ressonância do dançar/mover com algo mais pensado, e o restante à não-ressonância disso.

De acordo com José Gil, “se nos tornarmos demasiados conscientes de nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar” (2005, p.127), pois para Gil (2005) a consciência pura de si seria um entrave para o desenvolvimento do movimento dançado. Assim, somente se o inconsciente subjugar parte dessa consciência de si é que o movimento poderá se desenvolver. Nos exercícios de Mantero, deixar o inconsciente agir pela via do não saber talvez possa evitar a falha. No trabalho de Gil (2005) sobre o estado de consciência do bailarino, a dança é fundada quando a consciência

⁸ A citação entre aspas é de José Gil, nesse trabalho a autora tece suas análises em conversa com o filósofo. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/151>. Consultado em 10 de janeiro de 2018.

do corpo se torna movimento da consciência. O que ocorre é concentração, “equilíbrio no desequilíbrio” (p.22), o ampliar-se dos movimentos microscópicos em macroscópicos, assim por diante.

O movimento do ‘não saber’ seria não deixar o movimento da consciência percorrer o corpo, sem entretanto pôr de lado a concentração, nem trabalhar mecanicamente, impedindo que a consciência controle por exemplo os movimentos cinestésicos – “movimentos sutis que atravessam os órgãos” (Gil, 2005, p.23). Assim como o habitual, o movimento do ‘não saber’, jogaria com a consciência de si e com o inconsciente, constituindo muitas vezes uma etapa anterior ao movimento dançado, graças à possibilidade de se deixar o corpo “sair às cegas”. Na fusão há uma possibilidade para a criação de um movimento dançado, pois segundo Gil, esse movimento age sobre a consciência, suscitando uma consciência inconsciente. O bailarino liberta assim o corpo mecânico e biológico, tornando-se ele mesmo um corpo penetrado de consciência (Gil, 2005, p.25).

O que Gil ressaltava desse modo é a entrada para uma abertura do corpo em que “os movimentos microscópicos ressoam em uma outra escala na consciência” (Gil, 2005, p.25). Em *Metamorfoses do Corpo* (1997, p.173), Gil lembra que o corpo tem um papel fundamental na organização do inconsciente. Mesmo se tratando de uma “articulação misteriosa” – “corpo e *psyché*”- Gil afirma que é “através do inconsciente que o corpo age sobre a consciência”⁹. A filosofia de José Gil (2005) propõe o corpo do bailarino como paradoxal, sendo um de seus paradoxos o corpo como consciente e inconsciente. E nesse sentido de corpo, o corpo intensivo, a referência aponta para complexa teoria do corpo-sem-órgãos de Gilles Deleuze¹⁰.

A estrutura entre o saber e o não saber na prática de Mantero parece se constituir por um jogo dialético entre consciência do corpo e consciência de si, conforme propõe José Gil. Essa consideração é semelhante à de Jereon Peteers, quando o autor descreve o trabalho de Mantero. Para ele, a síntese se faz em novos estados de mente e

⁹ Para compreender a experiência estética Gil percorre uma linha em direção a “uma outra teoria do inconsciente” (Gil 1997, p. 193), menos restritiva e particularizada do que aquela inaugurada por Freud: “Freud afirmava que o inconsciente não era inteligente – nem inteligente, nem estúpido, de resto. Para Freud, ele não produzia nada. Apenas re-elaborava o conhecido, mais ou menos recalado. Ora nós sabemos, hoje, que o inconsciente produz imensa coisa nova. É um outro conceito de inconsciente que é preciso desenvolver, então. Um conceito de inconsciente produtivo, construtivo. E já não o inconsciente definido pela negativa, pela repressão e pela censura, de que falava Freud”(Gil, 2016, p. 52).

¹⁰ Conceito que fugiu ao escopo dessa pesquisa.

corpo que, “entrelaçados”, permitirão diferentes fluxos, não somente por movimentos mas também pela fala.

*‘Untwining’ seems to be an accurate word to describe the processes happening during the workshop: it is by articulating body and mind separately, and modifying them separately through tasks, that new states of both mind and body can be discovered and appear at once in a pronounced way – in a broadened variety of movement and speech. Necessarily intertwined, mind and body drive each other to surprise when seemingly separated. A process of detachment allows imbalance, and tracing this imbalance permits a different flow to occur*¹¹. (Peeters, 2002, n.p).

Como contraponto, Foster (2003, p.6) questiona a ideia de que o não saber estaria para o corpo assim como o saber estaria para a mente. Pois para a autora a ação corporal “constitui um gênero de discurso” segundo o qual, numa improvisação, cada movimento realizado seria “uma instância de pensamento”.

*Improvisations involves moments where one thinks on advance of what one is going to do, other moments where actions seem to move faster then they can register in full analytic consciousness of them, and still other moments where one thinks the idea of what is to come at exactly the same moment that one performs that idea. Still, both the changing of the course of things and the riding of course through its course are mindful and bodyful. Rather than suppress any function of mind, improvisation’s bodily mindfulness summons up a kind of hyperawareness of relation between immediate action and overall shape, between that which has and will take place*¹² (Foster, 2003, p.7).

Isso remete também à discussão sobre o hiato cartesiano entre corpo e mente. No trabalho de Mantero essa tentativa de separar corpo e mente, como indicou Peeters mais acima, parece ser apenas aparente, pois, em jogos como os que nos foram propostos, é muito fluido o deslocamento da consciência entre o corpo e a mente. Além disso, a consciência também se desloca para o espaço, para o tempo ou para algum elemento sensorio. Sobre esses deslocamentos, Steve Paxton (2003, p.177) observou que a “consciência viaja dentro do corpo” da mesma forma como nossos olhos viajam pelo

¹¹ Trad.: “‘desenfreado’ parece ser uma palavra exata para descrever os processos que acontecem durante a oficina: corpo e mente são articulados separadamente, são modificados separadamente em diversas de tarefas pelas quais novos estados de mente e corpo podem ser descobertos e finalmente aparecerem de modo pronunciado – numa ampla variedade de movimento e fala. Necessariamente entrelaçados, mente e corpo, se movem para surpreender quando estão aparentemente separados. Um processo de desprendimento permite desequilíbrio, e traçar esse desequilíbrio permite que um fluxo diferente ocorra”.

¹² “As improvisações envolvem momentos em que se pensa de antemão sobre o que se vai fazer, outros momentos em que as ações parecem se mover mais rápido que a plena consciência analítica delas e ainda outros momentos em que se pensa a ideia do que está por vir exatamente no mesmo momento em que se executa essa ideia. Ainda, tanto a mudança do curso das coisas quanto a condução, naturalmente, por seu curso são *mindful* e corporais. Em vez de suprimir qualquer função da mente, a *mindfulness* do corpo improvisador convoca uma espécie de hiper-consciência de relação entre ação imediata e forma geral, entre aquilo que ocorreu e ocorrerá”.

mundo exterior. Mantero esboça enfim tacitamente uma metodologia que procura desenvolver um “corpo todo articulado”, um corpo *mindful* (Foster, 2003, p.7)¹³.

Na pesquisa pelo movimento que se manifestasse de forma mais justa ou aproximada de coisas que vibrassem no corpo – como uma palavra, uma sensação, um sentimento, uma impressão – fizemos exercícios de constante definição, para que fosse possível gerá-las “momento a momento”, perceber o que nos atravessava, o que “aparecia e desaparecia”. Como observa Steve Paxton (2003, p. 177), em seu estudo sobre o contato e improvisação, “fazemos sempre coisas sem saber”, “ações reflexas”. Paxton fala de uma consciência que desliga a possibilidade de experienciar esses momentos, o que prejudicaria o conhecimento, por deixar “um buraco no saber com relação a experiência: “poderia a consciência aprender a ver esses buracos da consciência corporal”¹⁴ (Paxton, 2003, p. 177). Para isso serve o rigor técnico no trabalho de Mantero: para que treinemos a consciência, sem “nos tornarmos demasiados conscientes”; para que criemos uma ‘consciência impregnada de corpo’, como diria José Gil.

Como nos lembra Sheets-Jonsthone (2003, p.224) é possível explorar as possibilidades que surgem ao longo do fazer. Para ela é como se o movimento ativasse a percepção e vice-versa: *perceptions are plaited into my here-now flow of movement just as my here-now flow of movement is plaited into my perceptions*¹⁵. Encontrei formas e ressonâncias em “zonas” do corpo (Gil, 2005). Isso acontecia, quando eu finalmente podia apurar um estado de muita atenção “por onde a palavra faz vibrar” (Mantero, 2015), por onde a voz traz lembranças e impressões. Por isso falo de zonas, não de unidades, pois parece difícil discriminá-las, já que ambas se diluíam ou desfaziam-se uma nas outras. Na fusão dos movimentos habituais com os movimentos do ‘não saber’, foi desenvolvida uma qualidade de quebra, de ângulo. A face também foi bastante explorada. Como uma forma de apontar possíveis desencadeamentos, o trabalho com a fusão desses dois movimentos poderia gerar qualidades de quebra no fluído. O movimento habitual, por sua vez, revelou-se para todos nós como uma zona de conforto: tinha uma qualidade mais harmoniosa, mais simétrica se comparado ao movimento do ‘não saber’, que revelou-se mais imprevisível, mais ‘estranho’, mais dionisíaco, menos apolíneo.

¹³ Para Foster (2003, p.5) improvisar não é um silenciar da mente para que o corpo possa “mover de modo inesperado”, porque “toda a articulação corporal é *mindful*”. Em sua tese de doutorado Rachel Gouvêa (2012, p. 22) define *Mindfulness* como “consciência desperta e expandida”.

¹⁴ Trad. minha de: “Could the consciousness learn to see these gaps of awareness

¹⁵ Trad.: “as percepções estão trançadas no meu fluxo de movimento aqui-agora, assim como meu fluxo de movimento aqui-agora está trançado em minhas percepções”.

Quanto mais praticava o movimento do não saber, mais a exploração do movimento habitual tornava-se árdua e desinteressante (Santos, 2015, caderno de campo). Para Mantero (2015, 2014), o fato de se abdicar do controle faz com que se desbloqueie o pensamento, que por sua vez desbloqueia o fazer.

O encontro da palavra falada com o corpo nos permitiu revelar virtualidades que parecem estar vinculadas com o mais profundo do ser. No caminho de tornar consciente os processos de trabalho compartilhamos algumas estratégias sobre a não-censura, que primeiramente foram: a de não ter o olhar fixo, procurar não saber se estamos dançando ou fazendo uma ação, experimentar várias velocidades e tentar não estabelecer nenhum contato com as pessoas ao entorno. Falou-se também em ‘engolir’ formas, em repetições que levam à diferença e em deixar o movimento ir mais para a face. Ao final da semana quando repetimos novamente o fazer sem saber, outras estratégias para o ‘permitir’ apareceram, tais como: correr ou mudar espacialmente de lugar, parar um movimento ao meio; por fim, que o grupo em si seria uma grande estratégia.

Na vivência, compartilhei a ideia de que a ação de tocar seria também uma estratégia tanto do ‘não saber’ quanto da ‘não censura’, pois nos ajudaria a sairmos do mental para irmos ao corpo (algo recorrente no trabalho de Hamilton). Percebi ainda que, no movimento do não saber, havia certa tendência que, em parte, me levava aos extremos, em parte a um modo mais introspectivo, em parte, a uma dimensão mais externa pela construção de um tônus mais forte em todo corpo, sem muitas nuances. Percepção que foi apontada e confirmada também em outras práticas de Mantero.

No exercício de ter atenção a tudo que nos atravessava, percebemos que a “sala ficou mais calma” e quando discutimos os seus desdobramentos, muitos depoimentos apontaram que essa prática poderia fazer-nos entrar em estados corporais cênicos. Questiono assim o quanto estar atento ao que nos atravessa diz respeito ao controle, à precisão. Por esse caminho parece que nos aproximamos mais uma vez do conceito de “estado em fluxo” de Csikszentmihalyi (1975). Para Fabião (2010), contudo, esse estado de fluidez envolveria a ação do indivíduo de forma total e não-automatizada. Um dos desdobramentos disso seria pesquisar como o não saber e o saber podem favorecer comportamentos “fora dos padrões cotidiano de conduta” (Fabião, 2010, p.322). Fabião aponta no fluxo a capacidade de intensificar a presença do ator¹⁶. Isso equivale à pergunta: como estar atento ao que nos atravessa pode agir de modo a criar presença? O movimento

¹⁶ Questão discutida no Capítulo II.

de ‘saber tudo’ seria antes de mais nada um meio da consciência: tornar-se consciência do corpo, o que por sua vez transforma-se em movimento dançado. Talvez a mudança de escala de que fala Gil transforme o corpo em um todo dotado de “plasticidade e continuidade próprias” (2005, p.109).

Por fim, uma outra questão suscitada foi: como é que “o nada se configura no rosto?” (Mantero, 2015). A dança contemporânea tem a tendência de manter um trabalho com a face que muitas vezes os bailarinos costumam caçar como “cara de nada”. Trata-se certamente de uma herança do *No Manifesto* de Yvonne Rainer, no qual um dos preceitos é eliminar qualquer emoção. A pergunta de Mantero pode dialogar com isso, pode indicar caminho para que deixemos o movimento ir mais para a face, sem contudo estarmos em um modo super-performático ou carregado de muitos sentimentos.

Para Foster a improvisação é algo que “pivoteia entre o saber e o não saber, em direção a novas apreensões de relações” (2003, p.7). Parece ser na articulação entre o saber e o não saber que está um caminho para que o corpo-realidade encontre sua expressão. Ou nas palavras de Foster: *it assumes an articulateness in the body through which the known and the unknown, will find the expression. It entails a vigilant porouness toward the unknown, a stance that can only be acquired through intensive practice*. Aqui está também a questão da prática, pois seria um engano a ideia da improvisação como algo que não demanda nenhum rigor ou técnica, baseada na espontaneidade. Assim, por exemplo, Foster chama atenção para o fato de que a improvisação exige um pensamento reflexivo que permite descobrir se o trabalho feito caiu em estereótipos, ou tornou-se “habito”, em vez de ter apontado um “caminho” (2003, p.7).

Em outra ocasião Mantero (2014) salientou que os processos de ‘fazer sabendo’ e de ‘fazer não sabendo’ seriam importantes e essenciais para se pensar mais.

Usar o fazer sabendo o que eu faço, mas também sem saber o que faço. É importante dar espaço a esses dois processos. Fazer coisas sem saber o que são é essencial para proporcionar pensamento. Pois se a gente só pensar aquilo que já sabe não vai poder pensar mais. É preciso fazer coisas que não sabemos o que são e isso pode ser feito verbalmente, eu posso falar sem saber o que eu estou dizendo¹⁷ (Feitosa, 2014, p.188).

Sheets-Johnstone (2011) atenta para o “pensar em movimento”, para o fato de que a dança é feita por improvisações que assumem contornos estéticos. Trata-se de um pensar “claramente elaborado”, que possui uma estrutura e um tipo de experiência: é um pensar

¹⁷ Fala de Vera Mantero mediada por Charles Feitosa (UNIRIO), no I Simpósio Internacional Artes do Movimento, em 21 de maio de 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejeonline/article/view/5070>. Consultado em 10 de abril de 2015.

em movimento, que difere das práticas cotidianas. Para ela é um tipo de pensar que amplia o movimento e o pensamento em movimento. A filósofa considera primordial no processo de improvisação a não separação entre o pensar e o fazer; para tanto, contudo, o bailarino deve desde exercitar o pensar em movimento desde o início. Pensar, para Sheets-Johnstone (2011, p.421), “é antes de tudo ser pego em um fluxo dinâmico; o pensamento é, em si, por sua própria natureza, cinético. Ele se move para frente, para trás, por digressão, com rapidez, com lentidão, com constrição, repentinamente, hesitantemente, cegamente, confusamente, penetrantemente”¹⁸. Portanto, prossegue: *to say that the dancer is thinking in movement does not mean that the dancer is thinking ‘by means’ of movement or that her/his thoughts are ‘being transcribed into’ movement*. Uma de suas questões é a natureza cinética da realidade dos eventos, como o dobrar de um joelho ou o circundar de um braço.

Na metodologia de Mantero, como visto, o exercício do movimento do ‘não saber’ parece ser a tentativa de não pensar em movimento. Contudo, para Sheets-Johnstone (2003, p.421) o elemento do ‘não saber’, da mesma forma que para Foster, também é parte do processo da improvisação, pois tem o “futuro aberto” e “o que acontecerá a seguir, ninguém sabe”; é uma “obra de arte” cuja “integridade se mantém desconhecida” até o final. O que, como vimos, acontece muito claramente na composição instantânea de Julyen Hamilton.

O querer ‘não saber’ solicitado por Vera Mantero teve uma correspondência com o que considera Lepecki (2012) sobre como fazer do ‘não saber’ um método. “Talvez o ‘não saber’ faça com que produzamos mais, pois desse modo trabalha-se ‘por aquilo que está por vir’” (Lepecki, 2012). Ao discutir a figura e o papel do dramaturgo, Lepecki (2010a, p.193) ratifica a ideia de se adotar o ‘não saber’, não como uma condição a ser superada, reprimida, vencida ou como algo preocupante, mas como um método rigoroso a ser seguido: *by taking ‘not knowing’ not as condition to be overcome, surpassed, repressed, or feel anxious about – but as rigorous method to be pursued to its ultimate consequences*. Assim, Lepecki sugere que a dramaturgia não seria regida pelo desejo de saber, mas sim pela força do ‘não saber’, devendo os intérpretes portanto estarem a seu serviço não porque assim o desejam mas porque a obra em si mesma deseja chegar a algum lugar.

I am localizing as main operative force in dramaturgy the hard work of desire – desire understood as agencement as desire to assemble, to work together, to work together with the work – and thus serve the immanent imperative of a work that is coming not only because we desire it, but because it (the work) wants to arrive. And, in this dynamics, I am

¹⁸ *To think is first of all to be caught up in a dynamic flow; thinking is itself, by its very nature, kinetic. It moves forward, backward, digressively, quickly, slowly, narrowly, suddenly, hesitantly, blindly, confusedly, penetratingly.*

proposing (perhaps polemically) that what drives dramaturgy is not the desire to know – but the force of not knowing (Lepecki, 2010a, p.192).

Lepecki (2010a,) questiona também sobre quem supostamente teria o conhecimento do que o trabalho é, precisa ou quer. E ainda, quem deteria a autoria da obra. A resposta talvez esteja na própria obra, talvez seja ela mesma. Afinal Lepecki considera que cada trabalho exige sua própria metodologia, cada trabalho possui sempre uma dinâmica própria.

3.1.3 O caminho da escrita

Prática da escrita automática

Procedimento

Pegar um papel e uma caneta e começar a escrever de modo automático até ouvir um comando para parar. O tempo de escrita pode ser variado.

Em um breve contexto histórico, Paulo Domenech Oneto (2017) nos lembra da trajetória de André Breton. Ele escreveu seu primeiro texto automático quando estava influenciado pela espontaneidade dadaísta. No Surrealismo a busca do artista era encontrar seu “*objet trouvé*” por meio de “automatismo psíquico e dispositivos similares” (Domenech Oneto, 2017, n.p). No trabalho de Mantero a escrita automática parece agir, em igual medida, como forma de desbloquear o pensamento e como forma de se encontrar por meio de uma atividade inconsciente o “objeto de desejo que nos foi negado” (Domenech Oneto, 2017, n.p). Peeters (2002, n.p), em seu texto sobre a prática da escrita livre de Mantero também reconheceu-a como um procedimento desenvolvido pelos surrealistas com o propósito de “abrir a mente para o inconsciente”. Questão cara às descobertas da Psicanálise dos anos vinte e ao próprio Freud.

Em entrevista dada à pesquisadora Helena Vieira (2012, p.182), Mantero reafirma que a escrita livre funciona como um desbloqueador ou desinibidor e ecoa por isso também no trabalho de improviso corporal.

Isto é um trabalho de improvisação sobre a escrita. Tenho trabalhado há muitos anos com escrita automática. Essa escrita automática serve para várias coisas. Há várias intenções. Uma delas é essa de aprender, no fundo, a nunca estar bloqueado, a não ficar sem nada para fazer porque o ‘nada para fazer’ não existe se a cabeça nunca para, está sempre a pensar, leva-nos sempre sempre sempre a novas associações. Surge uma ideia, lembrei-me de uma coisa etc. A cabeça nunca para; portanto, ao praticar a escrita automática, estás a tentar a pôr no papel essas coisas que estão sempre a acontecer na cabeça e não consegues

apanhar todas, porque é muito rápido. Depois de pôr as pessoas a ter essa experiência, extrapolo isso para o corpo no espaço. Se na escrita eu tenho a oportunidade de nunca parar, o corpo no espaço é a mesma coisa, poderia ser a mesma coisa. Tento conduzir essas práticas paralelamente, para que as pessoas possam ir aferindo: se eu não bloqueio ali porque é que estou a bloquear aqui. (Manteiro, *apud* Vieira, 2012 p.182).

Mantero considera que há pensamento mesmo na forma automática e do ‘não saber’, pois naquilo que assim se produz surgem imagens, sons, ações e até mesmo conceitos. A escrita automática constrói modos de se pensar por meio dessas imagens e sons, mas também de se verificar que há um pensamento que se dá por exemplo por saltos ou pelo “entrelaçamento entre memória e imaginação” (Peeters, 2002, n.p). Estes podem ser desvendados quando se analisa o que é produzido. Assim, a possibilidade de se olhar um texto pelo prisma do conteúdo e da forma, bem como pelas imagens, pelos sons que as palavras podem evocar, pelo que nos poderia afetar, constitui, no caso de Mantero, caminhos para a criação ou até mesmo para a dramaturgia. São, enfim, formas de pensamento e/em ação, revelando também um “outro tipo de decisão” (Mantero *apud* Vieira, 2012 p.183).

Também para Vilém Flusser “escrever é uma maneira de pensar” (Flusser, 1991, 2014, p.24). Ao examinar a escrita, Flusser fala de seu poder de sedução que é perigoso ao voltar-se contra nós. O mergulho no fluxo das palavras é adorável para esse filósofo. A “leitura das palavras” pode evocar “toda uma cadeia de outras palavras” sem que saibamos de antemão (Flusser, 1991, 2014, p.23). Nisso também há, além do ‘não saber’ e das possíveis surpresas com que podemos deparar, uma “beleza musical”, e uma riqueza de suas conotações. Quando se trata dos idiomas: *each language possesses its own atmosphere and, as a result, is a universe in itself* (Flusser, 1991, 2014, p.22)

Reflexões feita por todo grupo, sobre a escrita automática, no contexto do *workshop* de Mantero em Viena são enumeradas por Peeters (2002, n.p) em seu artigo. Apresentar algumas delas pode ser útil para que aprofundemos ainda mais o exame desse tipo de procedimento.

- Saltar de um lado para o outro no texto, perseguindo um fio que foi deixado aberto antes, mas de repente aparece de novo como significativo
- Superposição. Pensar em duas coisas diferentes ao mesmo tempo, mesclando-as em uma única imagem
- O entrelaçamento da memória e da imaginação. A escrita livre permite tornar ficção certas memórias pessoais para descobrir o que elas são, ou criar pelo menos uma

abordagem diferente para elas. Ou ao contrário: a imaginação é nutrida por experiências pessoais

- Apropriação de imagens diária
- Uma separação pouco clara entre verdade, mentira e fantasia
- Rima entre diferentes temporalidades
- Ritmo de linguagem, musicalidade da palavra
- Chegar a meros absurdos. Na escrita livre, em que alguém é assombrado por um cérebro correndo rápido, produzindo significado incessantemente e ansioso para produzir significado, isso é um alívio
- Invenção de novas palavras, para os fãs de James Joyce
- Nada acontece. A escrita livre gratuita pode também ser decepcionante, banal e não revelar nada inesperado¹⁹

Nessa lista pude observar algumas semelhanças com meu próprio processo de escrita e com as considerações de Flusser acima. Um exemplo é o pensamento livre para associações, que, em fluência, ‘salta’. É uma escrita que permite não preocupar-se com a linearidade. Permite que quebre as regras da ordem gramatical. Em termos estruturais verifiquei também “o uso de enumeração; muitas vírgulas; frases que fazem imagens; perguntas; contradições” (Santos, Diário de campo, 2015). Na busca por sons encontrei o trecho abaixo, contendo também um exemplo de aliteração:

*Parar, perceber, portas abertas –
unha de gato, sangue pisado lúgubre, perna, leão, penacho, Peniche
prática, náusea, navete, limite de novo”*

(Santos, 2015, caderno de campo)

Em termos de imagens:

*A esperança é uma mão cheia de trigo
Sorriso de um gato
Ponto de interrogação: uma cobra engraçada, enrolada*

(Santos, 2015, caderno de campo)

¹⁹ *Jumping back and forth in the text, pursuing a thread that was left open before but appears suddenly again as meaningful; Superposition. Thinking about two different things at once, merging them into a single image; The intertwining of memory and imagination. Free writing allows to fictionalise certain personal memories to find out what they are about or create at least a different approach to them. Or the other way around: imagination is nurtured by personal experiences; Appropriation of everyday images; An unclear status of truth, lies and fantasy; Rhyme of different temporalities; Rhythm of language, musicality of words; Arriving to mere nonsense. In free writing where one is haunted by a brain running fast, incessantly producing meaning and eager to produce meaning, this is a relief; Invention of new words. For the fans of James Joyce; Nothing happens. Free writing can be disappointing as well, stay banal and reveal nothing unexpected.*

Além do fluxo de um pensamento livre, ocorrem momentos, como nos lembra Peeters (2002), que são autorreflexivos. Para Peeters esses são momentos “quase inevitáveis”, pois relacionam-se com “nosso cérebro, que se encontra sempre funcionando mais rápido do que nossa mão pode escrever” (Peeters, 2002, n.p). Da mesma forma, “quantos movimentos inconscientes acontecem na duração de um movimento consciente?”²⁰ (Paxton, 2014). Identifiquei assim, na minha experiência, momentos reflexivos com o “entrelaçamento entre memória e imaginação” (Peeters, 2002, n.p): num lampejo de memória, escrevi em fluxo um nome; o nome era o do meu pai, Sérgio. A seguir, veio-me à cabeça o título de um texto seu, *Contornos de uma Prática de amor*, que acabou por desencadear uma peça coreográfica feita por ocasião da presente pesquisa. No fluxo gestual da ação de escrever, pergunta Peeters (2002, n.p), “quando é que a mão realmente assume o controle?”. Como resposta provisória sugiro, mais uma vez como Flusser (1991, 2014, p.23), que “escrever significa deixar o poder mágico das palavras para trás e que, ao fazê-lo, ganhamos certo controle sobre o gesto”²¹.

Ainda assim, Lepecki (1999a, n.p), comentando o trabalho de Mantero com a escrita, chega à conclusão de que suas atividades com a escrita não derivam de uma concepção da dança como texto, ou como “linha narrativa”, ou como “trama”. Assim parece que, mesmo em seus trabalhos artísticos, os textos são ao mesmo tempo ferramentas e matéria do fazer: “comecei a usar o texto mais como uma ferramenta de trabalho, uma maneira de tocar mais diretamente no sentido das coisas a serem ditas, em vez de tê-lo como material aparente na performance” (Mantero, Universidade Nova de Lisboa 1995 , *apud* Lepecki, 1999a).



Figura 11 - Imagem *still* de Vera Mantero na prática da escrita livre, no *workshop The thinking body*, em Roehampton Dance, Londres, 2017. Videografia de Roehampton Dance.

²⁰ Ver em Caspão (2014, p. 66).

²¹ *Writing means leaving the magical power of the words behind and, by doing so, gaining a certain control over the gesture.*

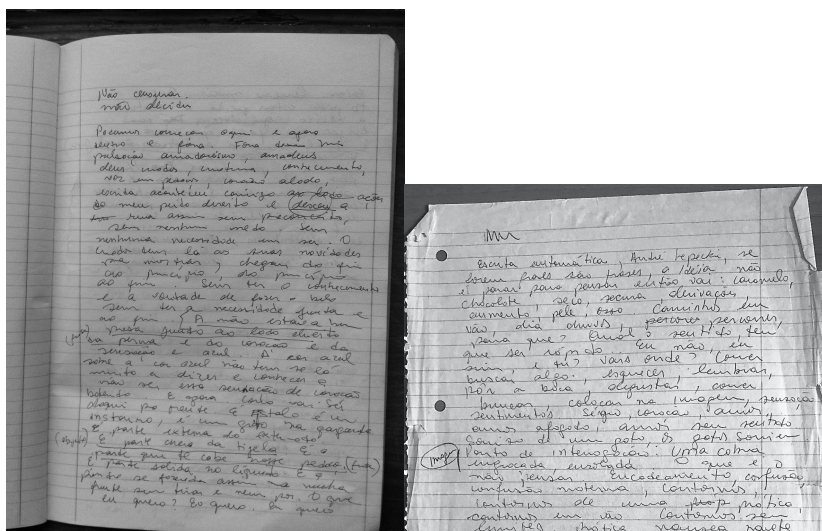


Figura 12 - Imagem do material de arquivo pessoal da autora: escrita automática durante os *workshops* *Corpo pensante* (2015) (à esquerda) e *Mergulhar num Processo* (2012) (à direita). Fotografia de Maíra Santos.

3.1.4 O caminho entre a palavra, o som, a audição e o movimento

Prática da fala automática

Procedimento

Essa prática pode ser organizada em trios. Cada trio deve escolher um lugar no espaço e dispor-se da forma mais relaxada, de preferência em uma pequena roda ou em meio-círculo, mantendo por perto um caderno e uma caneta para fazer anotações. Em seguida cada pessoa deve começar a falar o que lhe venha à cabeça sem preocupação de fazer sentido. Cada pessoa falará por certo tempo determinado pelo facilitador, que pode variar entre 3 a 10 minutos, enquanto os demais integrantes do grupo apenas ouvem e fazem anotações do que lhes chama mais a atenção. O facilitador também é responsável por avisar quando cada um deve parar de falar e dar vez ao próximo. Nessa prática acontece um rodízio dos papéis.

Em ambos os *workshops* a ideia da escrita automática foi transposta também para a ‘fala automática’. Uma prática que poderia ser vista como mais uma das formas da dialética entre o saber e o não saber, entre o desbloqueio do pensamento e a pesquisa do que pode vir à superfície por meio do inconsciente.

Sobre essa prática revejo as seguintes anotações: *sensação de sentir algo no estômago que sobe para o órgão do coração, difícil de fluir. Timidez e excitação* (Santos, Diário de campo, 2012). Isso parece coincidir de certa forma com a avaliação de Peeters sobre a prática de Mantero de nos levar sempre para caminhos que não são muito confortáveis. “uma questão principal é como e em que medida o desconforto pode ser utilizado como uma ferramenta para se chegar a um estado diferente, para se ampliar e enriquecer a linguagem de movimento pessoal e os modos de expressão”²² (Peeters, 2002, n.p).

Por outro lado, a tarefa de se escrever o que se escutava revelou ser uma maneira diferente, pouco usual, de se pensar e processar o multissensorial. Escutar com o corpo inteiro exige a destreza e o controle de uma prática qualificada. Saborear e sentir cada palavra fez com que nossos corpos desejassem se mexer, mudar de lugar, provocando uma intensificação do sentido cinestésico. Cada palavra dita – umas mais que outras – era recebida “como se recebe um velho familiar que se estima e de quem há muito não se ouvia falar” (Tavares, 2012, p.13). O que parecia haver era uma justaposição da linguagem e do corpo por meio do gesto e também de diferentes sonoridades: Brasil, Portugal, Cabo Verde, França e Itália – diferentes volumes, ruídos, gaguejos, pausas curtas. E a tarefa de falar ‘automático’ parece ter reverberado um jogo entre o “inconsciente da linguagem”²³ e a consciência do corpo. As palavras solavam pela minha boca com um sabor aliado à memória e à imaginação.

Não parece ser por acaso que Gil (2016, p.45) tenha feito a separação entre o “dizer” e o “expressar” do inconsciente da linguagem, visto que ‘dizer’ seria mais amplo que ‘expressar’, pois inclui “nomeações” e “a função expressiva da linguagem” com seu poder de “transmutar” conteúdos, tanto os semânticos quanto os gestuais. Em uma passagem de *Movimento Total*, a propósito do inconsciente da linguagem e de sua relação com o corpo, tendo em vista o trabalho de Pina Bausch com as palavras²⁴, Gil (2005, p.174) observa que sua linguagem “situa-se num extrato não-verbal que as palavras e as

²² *A main question is how and to what extent discomfort can be utilised as a tool to arrive at a different state, to enlarge and enrich one's personal movement language and modes of expression.*

²³ “O inconsciente da linguagem começa a formar-se desde cedo, à medida que a criança ouve e apreende diversas coisas, às quais faz corresponder signos subtis de prazer ou de dor, transformando-os num grito, num esgar, num gesto etc. Françoise Dolto mostra como, na história da formação da linguagem, tais signos sedimentados no corpo se inscrevem também nos fonemas, sendo depois retomados em um nível posterior dessa formação, nos morfemas, nos sintagmas, e por aí adiante, de acordo com a sucessão de cada estágio da formação da sexualidade infantil – é uma história sexual da linguagem, a de Dolto. Interessa-me sobretudo esse processo de retomada de níveis anteriores num nível mais abstracto, retomada que jamais cessará de interferir no que, entretanto, vai ser dito e expresso pela linguagem verbal, finalmente constituída” (Gil, 2016, p.44).

²⁴ Em Pina Bausch inaugura um método em que as experiências da vida dos bailarinos servem de base para suas coreografias. Trata-se de “fazer falar o corpo” (Sanguinetti, 2005, p.148). Para Edoardo Sanguinetti o método bauchiano não se faz como confronto aos códigos artísticos, mas sim como confronto aos códigos culturais, no seu sentido antropológico.

frases trazem consigo, que não é inconsciente nem simplesmente esquecido. É um estrato muitas vezes arcaico e infantil, mas que pode também comportar elementos muito recentes”. E, indo mais a fundo no mesmo tópico, ele acrescenta que: “uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço, formando uma atmosfera não-verbal que rodeia toda a linguagem” (Gil, 2005, p.175).

Faz sentido notar aqui também o que Rancière (2009, p.22) considera sobre a dupla retenção da palavra, quando discute a criação dramática. A palavra teria como essência o “fazer ver”. O poder da palavra de “fazer ver” é dúbio, pois está limitado pelo fato de a palavra não “poder falar por si mesma”, enquanto que por obra dessa mesma limitação ela é capaz de veicular com tanto maior intensidade a potência do próprio visível, afinal ela “conta e descreve o que está longe dos olhos”. Na tragédia de Sófocles que Rancière analisa (2009, p.23), por essa mesma propriedade, a palavra entra em relação com a “identidade trágica entre o saber e o não-saber” (Santos, 2014, pp.85-86).

Prática: Leitura de textos de variadas maneiras

Procedimento

Para esse exercício é necessário um texto curto. A organização pode ser feita em grupos de quatro ou cinco integrantes. De forma espontânea e respeitando uma determinada ordem, a cada rodada cada participante deve procurar ler e falar o texto de diferentes maneiras.

A prática descrita acima, que denominei ‘Leitura de textos de variadas maneiras’, revelou-nos vários tipos de fala. Essa prática envolveu a escolha de pequenos textos que nos interessassem proferir; algo que “desse vontade de pôr na boca” (Mantero & Lepecki, 2012, *e-mail* para os participantes). De volta às pequenas arenas reflexivas, em grupos de quatro ou cinco tratamos de fazer de várias maneiras a leitura de um dos textos do nosso arquivo pessoal, cada um à sua vez. Desse modo, surgiram inúmeras formas de se falar o texto, como por exemplo: uma leitura cantada, uma leitura gaga, uma leitura com um sotaque estrangeiro etc. Algumas vezes a palavra e o próprio texto foram perdendo o sentido, reduzindo-se ao som da voz – como uma música, uma materialidade sonora em si. Esse ‘erro’ tornava possível escapar ao campo da linguística, fazer a palavra não desejar a significação de exprimir ideias, ater-se à sua sonoridade e à sua dinâmica, ou então torná-la um tom com os diversos sentidos que modulam estados emocionais; tons que abrem o espaço sonoro e se constituem como determinações não-verbais:

O que é o tom? É o que se transmite por debaixo das mensagens através da voz. É a tonalidade das palavras, seu ritmo, sua velocidade e sua lentidão, sua altura, sua aspereza ou seu aveludado, o espaço sonoro que ali se abre e afasta ou aproxima, entrava ou estimula a voz do outro. Mil determinações não-verbais compõem o tom da fala (Gil, 2013, p.123)

Para Gil o não-verbal²⁵ diz respeito a uma dimensão “microscópica, à singularidade que é reduzida, empobrecida, ou ainda apagada em benefício dos gestos funcionais macroscópicos e gerais” (Gil, 2005, p.76). O que parece importante reter aqui é que a linguagem possibilita lacunas de sentido e o não-verbal seria o que escapa à tendência do sentido de não deixar lacunas. Isso nos lembra que “não há inscrição alguma que não seja acompanhada de uma não-inscrição” (2005, p.96). Nesse sentido, para Gil o não-verbal é “um pós-pré-verbal”, na medida em que é capaz de exprimir na dança “nuvens de sentido” (2005b, p.19). Ele contém o paradoxo de dizer o indizível:

O não-verbal é realmente um *post*-pré-verbal: se o gesto corporal, por exemplo, é capaz de exprimir, na dança, nuvens de sentido, é porque o corpo diz, nos seus movimentos próprios, um sentido indizível verbalmente que está ‘para alguém’ (‘pré’) da linguagem, que se revela desse modo como anunciador da, ou apelando à linguagem. Mas esse corpo não-verbal ou pré-verbal da gestualidade só se constitui como (e só faz) sentido porque a linguagem o (e se) constitui como tal: só projectadas no campo linguístico se abrem as ‘lacunas’ de sentido dessas ‘nuvens’ corporais; e só porque a linguagem existe como sistema de signos é que essas lacunas se podem constituir como ‘quase-sistemas’ singulares, não-verbais (que escapam sempre ao sistema).

Por fim, a prática de ‘Falar ao Ouvido’ envolveu também um trabalho multissensorial muito parecido com o exercício anterior, pois nela nos confrontamos com as tarefas simultâneas de falar e de ouvir, com o agravante de que aquilo que ouvíamos vinha de duas pessoas que nos falavam automaticamente, uma em cada um dos nossos ouvidos.

Prática de falar ao ouvido

Procedimento

Essa prática pode funcionar como um desdobramento ou continuação da referida ‘Prática da fala automática’. Ela deve ser organizada em trios, de modo que uma pessoa se coloque entre as outras duas do grupo e ambas se aproximem dela para falar em seu ouvido simultaneamente. Da mesma forma que na prática anterior, deve-se falar o que vier à cabeça sem qualquer preocupação com o sentido. Simultaneamente a pessoa que está ouvindo deverá começar a falar o que conseguir ouvir dessas duas

²⁵ Para um maior aprofundamento, ver também o conceito de José Gil denominado “infralingua” (1997, 2005).

pessoas. Assim como no exercício anterior haverá um rodízio, de modo que todos tenham a oportunidade de experienciar o papel de ouvir e o de apenas dizer.

O que parece ser estruturador nas práticas facilitadas por Vera Mantero é a prática de ouvir, isto é, uma intensificação do sentido auditivo. Assim, na ‘Prática da fala automática’ tínhamos de ouvir para que pudéssemos escrever o que ouvimos, e na ‘Prática de falar ao ouvido’ tínhamos de ouvir para que pudéssemos dizer o que ouvimos. Isso contraria o clichê da incomunicabilidade, diagnóstico de Michel Serres em sua obra *O Parasita*, onde o autor afirma: “ninguém escuta ninguém; todo mundo fala, ninguém ouve; a comunicação direta ou recíproca está bloqueada” (*apud* Lepecki, 2013, p.112). Serres (1982) no entanto aceita que, nessa falação que por vezes só produz surdez, há concordância, entendimento e harmonia: *sometimes there is agreement; the most amazing thing in the world is that agreement, understanding, harmony, sometimes exist* (p.121). Situação que contudo é altamente improvável. Essa situação imprevista poderia ser entendida como pertencente à ordem do incrível, do mundano (Lepecki, 2013, p.112), ou então àquilo Lepecki chamou de “metaplano do miraculoso, do acontecimento ou do encontro”. Dessa forma o acontecimento que para Serres seria milagre, para nós é “encontro” (Lepecki, 2013, p.112).

Mais que sentido, o encontro da palavra – o verbal/não-verbal, o pós-pré-verbal, os ruídos e sons em suas relações com o corpo – constituiu nuvens de sentidos e zonas, em alguns momentos devires. E “todo devir é um encontro de forças heterogêneas” (Gil, 2013, p.127). Disso decorreu a construção de um “plano único com intensidades variáveis”. Analogamente, o filósofo José Gil afirma: “enquanto operador de forças que estão para além ou aquém do visível e do sensível, enquanto realidade que se dá ‘pelas costas’ da intencionalidade da consciência ou do corpo próprio, o corpo é quem lida com as forças do mundo, recebe-as, transforma-as, transduze-as, reemite-as, distribui-as pelo corpo e novamente pelo mundo” (p.128).

3.1.5 *Mergulhar num processo: criação coletiva de uma poética*

*“Pouco importa se esse mundo for provisório,
precário, temporário e efêmero (importa que se faça).
Pouco importa se esse pensar for mais leve que um
volume impresso (importa que se pense). Pouco
importa se esse fazer criará no fim um objecto
(importa que se componha o plano de composição)”*
(Mantero & Lepecki, 2012, Folheto da oficina *Mergulhar num Processo*)

Mergulhar num processo consistiu em cinco dias de oficina para a realização de um trabalho coletivo voltado à composição coreográfica, mas também um trabalho teórico, orientado para a experimentação. Uma de suas particularidades foi o fato de ter sido ministrado por Vera Mantero e Andre Lepecki. Lepecki inicia sua fala apresentando-nos a ideia de trabalhar teoria e prática. Contudo, chama atenção para a conjunção “e” que interpõe entre o teórico e o prático, que indica adição, e que portanto pode ligar verbos. Essa conjunção, ao mesmo tempo que potencializa ambas as partes, também as separa, constituindo um paradoxo. Referindo-se a Deleuze, essa conjunção seria também indicadora da vontade de seguir o desejo, um modo de se ampliar.

Para compor a parte teórica, Lepecki selecionou uma lista de textos de “indubitável força” (Caspão, 2014, p.61) que foram distribuídos de acordo com cada dia do *workshop*. Mais do que compreender, conhecer e saber sobre esses textos, a proposta foi direcionada para identificarmos o que já nos atravessava como potência. Esses textos formavam um chão para recebermos e escutarmos conceitos, imagens, palavras. Para Paula Caspão (2014, p.62) trata-se do chão para termos um “plano de imanência” ou de “composição” para “pensarmos em comum”, não numa perspectiva de ansiedade, de ter de ler, “saber” ou “conhecer”; não se tratava de captar, numa perspectiva hermenêutica, o sentido que supostamente estaria nos textos à nossa espera, pré-determinado por seus autores com as suas supostas intenções. Em suas palavras:

tratava-se antes de nos propormos a entrar em relação com os textos adotando uma posição experimental, pela qual fosse possível “pensar como activar as palavras/imagens/conceitos que cada um deles propõe”, partilhar saberes e práticas de várias ordens, repensá-los e (eventualmente) deslocá-los, recolocá-los coreograficamente – tendo em conta a situação presente, com toda a sua complexidade espaço-temporal e relacional. (Caspão, 2014, p. 62).

Mantero e Lepecki (2014) convidaram-nos para o fazer, o pensar e o compor do plano de imanência por meio da potência de conceitos, sons e imagens, da reafirmação das potências singulares, de improváveis e impróprias alianças, da ousadia das alianças

inusitadas. O que estava em jogo era “o experimentar como imperativo do fazer”. O convite feito foi para que tentássemos diluir imagens rígidas a respeito de o que seria teoria e prática, reflexão e ação, filosofia e dança, diluição esta feita no mergulho e graças ao mergulho.

De modo geral, seria possível fazer um trabalho com dança a partir de conceitos filosóficos ou a partir de palavras? (Gil, 2016, p.46). A resposta nos é dada pelo próprio filósofo quando diz que “a linguagem traz matéria à expressão artística não-verbal, neste caso à dança. Na dança, ocorre uma metabolização do teórico que o torna verossimilmente performativo. Imediatamente performativo”. Reverberando nisso, para compor a parte prática, nos foi sugerida a escolha de sons, imagens, mas também pedaços de textos. Pedaços que, como vimos também acima na prática da ‘Leitura de texto de variadas maneiras’, eram “bons de pôr na boca” (Mantero & Lepecki, 2014)²⁶. Desse modo, além de um caderno e de uma roupa confortável, deveríamos ter sempre conosco:

1 pequeno texto, de 5 ou 6 linhas:

cujo conteúdo vos interessa por dizer algo que é importante para vocês ser pensado e dito ou que vos interessa porque a sua forma é intrigante/instigante/misteriosa sonoramente, por dar vontade de "pôr na boca".

1 som:

pode ser um som mesmo, pura e simplesmente, ou pode ser uma canção ou uma música.

escolhido porque o seu conteúdo/significado é importante para vocês e/ou porque mexe com vocês a nível kinésico/afectivo/rítmico/emotivo/intuitivo/sensorial.

1 imagem:

podem trazê-la (fotografia, desenho, etc) ou descrevê-la (imagem vista, sonhada, imaginada, etc).

de novo escolhida porque o seu conteúdo/significado é importante para vocês e/ou porque mexe connosco a nível rítmico/kinésico/afectivo/emotivo/intuitivo/sensorial.

1 objecto:

podem trazê-lo (se o tiverem e for transportável) ou descrevê-lo.

de novo escolhido porque o seu conteúdo/significado é importante para nós e/ou porque mexe connosco a nível intuitivo/sensorial (forma, textura, cor, movimento que proporciona, etc)/kinésico/rítmico/afectivo/emotivo.

ESTE OBJECTO PODE TAMBÉM SER ESCOLHIDO POR ESTAR PRESENTE NO VOSSO TEXTO, CANÇÃO OU IMAGEM ANTERIOR.

1 acção, movimento, comportamento ou tarefa:

²⁶ Mantero & Lepecki em um e-mail para os participantes.

escolhida por ser algo que acham que devia estar mais presente nas nossas vidas (e que não esteja assim tanto...), algo de que estamos a precisar. de que acções, movimentos, comportamentos ou tarefas estamos a precisar? (Mantero & Lepecki, 2014)²⁷

Diante dessas duas dimensões distintas da vida humana – a teoria, ligada ao conhecer; a prática, vinculada ao agir –, buscou-se, por meio da leitura dos textos, da relação da prática com os materiais que formavam nosso arquivo pessoal, “ativar” as palavras/imagens/conceitos, podendo assim receber, trocar, falar, agir, ter atenção e ter escuta para o objetivo de se “identificar as matérias que fazem o seu fazer” (Mantero & Lepecki, 2012).

O pensamento da prática de Mantero (2001) envolve uma ética em que relações não-hierárquicas são fundamentais. O trabalho em grupo “traz uma dimensão da existência que amplia possibilidades” (2001, n.p). Para a criação coletiva que se seguiu tínhamos nossos arquivos pessoais e uma partitura dada por Mantero e Lepecki, a fim de que chegássemos a um plano de consistência. Isso também foi descrito por Paula Caspão, com quem trabalhei.

Chegamos a uma cartografia exprimindo a necessidade de pesquisar ritmos de vida e formas de se organizar o tempo de trabalho em vários lugares do planeta. Isso servia para que pudéssemos pesquisar outros ritmos, outras formas de conceber a experiência do tempo e do trabalho, possíveis para além daquelas que já conhecemos (a da rapidez e a da lentidão, a da aceleração e a da imobilidade). A ideia seria ir compondo um mapa artificial feito pela combinação de lugares mais ou menos distantes e escolhidos segundo à combinatória de ritmos que queríamos experimentar em contiguidade. Concretamente, cada um de nós viajaria para determinados lugares (isso implicaria um tempo de preparação, para que descobríssemos quais geografias seriam interessantes para nós). O limite temporal dessas estadias de pesquisa corresponderia ao limite da tarefa (perceber/encontrar temporalidades antes desconhecidas), sendo que a duração restaria indefinida; o “plano” poderia, pois, se estender por muitos anos. Os modos de nos comunicarmos também seria indeterminado e sujeito às descobertas feitas nos lugares experienciados. Não sabemos – nem queremos saber – se seria um trabalho propriamente artístico ou impropriamente social, antropológico, filosófico, político-econômico.(Caspão, 2014, p.66, manteve-se grafia original)

Cada um de nós apresentou os materiais: o texto, o objeto, o som, a ação e a imagem. Tínhamos assim, no meu grupo, uma capa de chuva, um jarro, um cartão desdobrável representando animais selvagens, uma foto em preto e branco, a imagem de um barco a oscilar. Tínhamos o silêncio, uma música da banda *Elephant love affair* (que tem um “piiii” que nunca arreventa), um canto de coisas inventadas e barulhos de chuva.

²⁷ E-mail de Mantero & Lepecki (2014) aos participantes, ênfase dos autores.

As ações: andar de forma não-linear, pôr-se em pé e saltar sempre de uma mesma forma. E enfim, também uma imagem: a descrição de uma chegada a Cabo Verde e com ela, a sensação de amplitude e a desconstrução da ideia de paisagem dos cartões-postais.

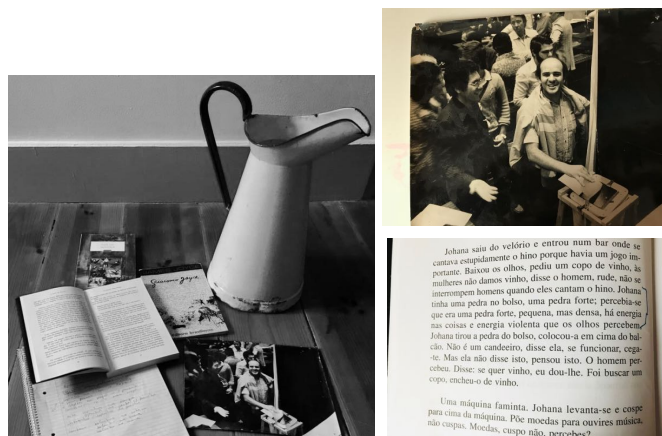


Figura 13 - Imagem do material de arquivo pessoal da autora usado no *workshop Mergulhar num processo* (2012). Fotografia de Maíra Santos.

O mapa não deveria ser homogêneo. Não deveria ser construído com base nas afinidades que existiam entre nós e os materiais. A imaginação aliada ao pensamento foi nos levando a diferentes ideias de tempo, como o tempo da infância, o tempo de uma tarefa, o tempo urgente de hoje. De modo crescente – e de certa forma em *loop* – o foco de todos acabou por incidir sobre a questão: como sair dessa urgência que proíbe toda suposta perda de tempo? E, inversamente, como construir um lugar em que possamos perder tempo e escolher não saber sobre o tempo?

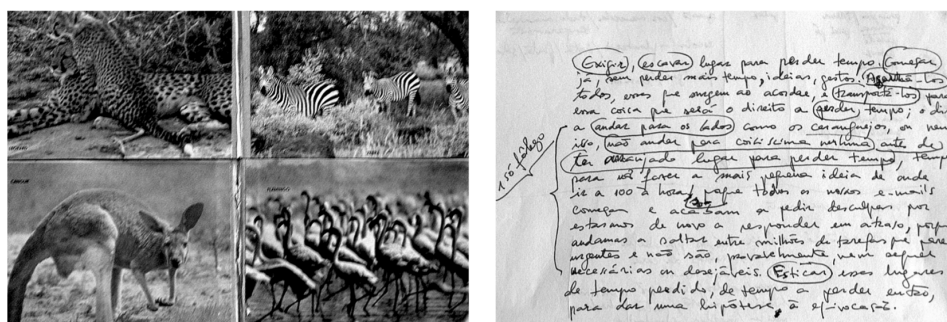


Figura 14 - Imagem do material de arquivo pessoal da participante Paula Caspão: “Desdobrável de cartão com animais selvagens e nota descrevendo uma ação necessária” (Caspão, 2014, p. 65).

A preocupação principal era não ter uma ideia prévia antes que começássemos o exercício e tivéssemos contato com as ideias geradas por ele. Partindo do desconhecido, como trabalhar os materiais? Como, pela escrita, contrabandear de volta elementos heterogêneos, ativando assim zonas que são desperdiçadas, ou não-lugares? Como poderíamos descobrir as ressonâncias entre esses materiais? “Com que materiais faz mais sentido trabalhar? Para onde os materiais apontam?” (Mantero, 2012). Para Mantero uma maneira de fazê-lo é estabelecer um campo de experiência e em que as coisas sejam propostas como potência (Lepecki, 2012). Ligado a tudo isso, ou seja, à sua metodologia e ao seu modo de pensamento, Mantero, em ambos os *workshops*, nos apresentou uma espécie de quadro-tabela (ver fig. 15) onde se organizaria o trabalho de fazer surgir materiais. A tabela contudo também aponta para os devires da criação, para a construção de mapas e planos, mas sobretudo nos conduz a uma procura por aquilo que seria fundamental para a existência, para o fazer artístico e para o que chamou de questões “fundamentais do momento”. Em *Mergulhar num Processo*, por exemplo, essa procura serviu-se da escrita livre, mas também do debate, da partilha e da reflexão sobre o significado disso tudo para nós.

3.1.6 Frase de movimento feita entre o gesto e a palavra

A oficina *Corpo Pensante* culminou com uma construção coreográfica de solos a partir da ‘frase de movimento feita entre o gesto e a palavra’, exercício que também foi feito em *Mergulhar num Processo*. A estratégia para a apresentação foi a de uma grande arena reflexiva em cujo centro apresentavam-se em simultâneo um conjunto de pessoas que variava de três a quatro. Após a apresentação de muitos dos trabalhos aconteceu de Mantero pedir para que repetissem-no com modificações ou incorporando novas tarefas que deveriam ser equacionadas no momento, algo muito parecido com o que fez Julyen Hamilton na oficina *Trabalhando com Objetos*. Assim, para uns, Mantero pediu que repetissem o exercício com mais volume, para outros com mais rapidez e assim por diante.

Nessa prática a questão principal era como conseguir transpor as palavras para o corpo. A observação de Mantero foi que as mãos estão em relação direta com o verbal. Elas funcionariam particularmente bem como “ponte”, como forma de se interligar partes do corpo ou de se encontrar formas para conectar o verbal com o corpo todo. Quando bem usadas, as mãos podem tanto melhorar um exercício quanto dar início a um trabalho coreográfico ou de improvisação.

Frase de movimento feita entre o gesto e a palavra

Procedimento

Nesse exercício cada palavra de um dos textos escolhidos deverá ser traduzida por um gesto correspondente, sem nenhuma relação de ilustração entre o movimento e a palavra. Assim, em um primeiro momento, devemos falar a palavra do texto e realizar o gesto, para em seguida deixar a palavra e ficar somente com o gesto. O resultado final é chegar à construção de uma frase de movimento. Realizar em *loop*.

Na prática da ‘frase de movimento feita entre o gesto e a palavra’ o corpo recebeu a palavra e a retorquiou com o gesto. *Um corpo criou ruído no encontro com o gesto. A palavra, o ruído, o som e o movimento se teceram na realidade do corpo: produziram-se no corpo e nele se projetaram – corpo como lugar da palavra* (Santos, 2015, caderno de campo). Nesses encontros foi curioso reparar em como a performatividade da palavra pôde suscitar o gesto e criar acontecimentos .

Ao ser proferida, a palavra faz coisas; é acontecimento material, sonoro e afetivo. Uma das atividades desempenhadas pela palavra proferida é a criação do próprio corpo e do espaço sonoro. De facto, criado pela performatividade da linguagem, o corpo tem aqui uma materialidade sonora: é constituído por palavras que são, elas mesmas, acontecimentos (Pais, 2014, p.200).

O trabalho de Mantero com a voz, segundo Lepecki (1999, n.p), usa o texto como ferramenta para a coreografia. Tendo como exemplo *Uma misteriosa Coisa disse o E.E. Cummings*, de Mantero, Lepecki lembra que a voz que acompanha o movimento não ocupa o lugar da narrativa, ou da biografia – ou qualquer gênero confessional e mnemônico. Para Lepecki, na peça, haveria uma tensão criada pela voz, pelo corpo e seu movimento de tentar se equilibrar, e isso é o que lhe confere força: *Mantero shows how text, repeated as an incantation, becomes the only effectively potent movement, the movement that strikes. As her body struggles to find balance, its expression confined to small gestures, the text punches us as a forceful gesture. Words become the dance*. O que parece importante reter dessa análise de Lepecki – também da ideia de Ana Pais mais acima –, é que um trabalho como esse de Mantero “reorganiza o sensorial”, liga o imaginário a uma “multiplicidade de níveis sensoriais”. *One can only see her dance once one decides to listen to it* (Lepecki, 1998, n.p).

Na prática da ‘Frase de movimento feita entre gesto e a palavra’ minha escolha de texto foi um fragmento do livro *Um Homem: Klaus Klump*, primeiro livro da tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares:

Johana tinha uma pedra no bolso, uma pedra forte, percebia-se que era uma pedra forte, pequena mas, deusa há energia nas coisas e energia violenta que os olhos percebem. (Tavares, 2007, p.8)

Uma parte do processo foi a de falar o fragmento e fazer o gesto correspondente, o que de certa forma deixava ver muito do meu “corpo-inscrição”, conduzindo-me sempre para alguns lugares seguros. Como desdobramento da prática, Mantero nos pediu que transformássemos o texto, quebrando sua sintaxe e pontuação original, por exemplo, para que assim se transformasse a pesquisa gestual iniciada na primeira etapa. Assim comecei a re-trabalhar toda a criação do gesto a partir do novo texto que ficou como mostro a seguir:

“Johana!
Tinha uma
pedra no
bolso uma
pedra
forte, pequena.
Mas.
Deusa há.
Energia nas coisas
e
energia violenta que os olhos
percebem”.

Tentei experimentar palavra a palavra, dissociada da frase, usando as mãos, tentando “detalhar” e incorporar todos os dedos e pés – ou seja, usei mais as extremidades que o corpo como um todo: mão direita em punho, bater duas vezes no antebraço esquerdo, na altura do cotovelo em concomitância ao nome Johana. À minha volta, algumas pessoas incorporavam sons vocálicos. Ao ouvir os sons que eu mesma emitia, eu percebia: “a minha voz é trêmula” (Santos, 2015, caderno de campo). Com o procedimento de fazer em loop, segui na experimentação tendo em mente as relações palavra-texto, gesto-palavra.

Nas arenas reflexivas foram construídos movimentos muito miméticos, contrariando a proposta de Mantero. Assim, para a palavra ‘morte’, por exemplo, foi comum que as pessoas se deitassem com os pés e as mãos juntas; ao entrelaçar o polegar direito com o esquerdo, outra pessoa formava uma asa com que procurava traduzir a palavra ‘passarinho’. Mantero ponderou que as pessoas, de um modo geral, pareciam sempre necessitar de um pouco do ‘não-saber’ para poder quebrar algumas de nossas tendências. Diante dessa tendência mimética, poderíamos nos perguntar: como essa mesma palavra poderia bater em outro lugar corporal que não o da ilustração? Isto é, como deixar tal palavra ressoar em outras zonas do corpo? Como enfim realizar a autonomia entre movimento e linguagem?

Algumas pessoas ouviram ainda o *feedback* de que deveriam tornar os gestos mais complexos, pois em suas apresentações havia muito sentimento e pouco gesto. Para Mantero (2015) uma maneira de agenciar o gesto é levar em conta que, “se há muito no olhar, nos gestos há qualquer coisa que eu não posso expressar”. Como podemos agenciar mãos, dedos, braços, cabeça, atitudes, ondulações? (Mantero, 2015). Chegou-se também a discutir os “movimentos parasitas” que Mantero definiu como “coisas de um gesto habitual”, “sabores de certos tipos de movimento”. Para Mantero, os movimentos “parasitas” quase nunca ajudam a clarear os gestos e não os tornam mais complexos.

No gesto dançado, Gil (2005) considera que haveria uma defasagem entre duas velocidades, a de um movimento subterrâneo e a de um movimento visível. Por menor que seja entretanto, esse hiato seria justamente o que faz abrir o campo dos possíveis no espaço e no tempo: é o que “dilata o corpo e a presença” (p.96). Para Gil “o que o signo significa dissolve-se no movimento do gesto; e o gesto-signo vai se afogando no corpo-movimento” (p.97). Portanto, concordamos com Gil quando ele afirma que a dança não é feita para ser compreendida, pois o gesto, o corpo e a dança engendram o movimento absorvendo seus signos. O corpo como “massa homogênea cujo interior desliza para o exterior” é o que constitui “o material do plano de imanência”, pois o corpo é o *locus* “sobre o qual se recortam os gestos-signos” (Gil, 2005, p.97).

“O que é um gesto dançado?”, pergunta e prossegue Gil: “é um gesto que se distingue de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza é o fato de nunca ir até o fim de si próprio” (2005, p.89). No movimento que o desdobra, ele se retém, regressa sobre si mesmo, prolonga-se no gesto seguinte. Assim, o gesto dançado “escapa-se a si próprio”, recusa seus limites. É por essa razão que Gil considera que o gesto dançado, em sua comparação com a grafia, não desenha figuras no espaço. Quando acontece algo desse tipo, já estaríamos em outro universo, como o do circo ou da acrobacia. O gesto dançado tem “dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que se realiza paralelamente ao mesmo trajeto, mas *sustentando* os movimentos do primeiro plano. Este refere-se apenas aos movimentos visíveis do corpo próprio, ao passo que o segundo implica e atravessa todo o corpo, o seu interior e sua superfície” (2005, p.89). Para Gil a diferença de velocidade entre esses dois planos é o que explica o fato de o gesto estar sempre como que “aquém de si próprio”, pois a velocidade do primeiro plano é sempre menor com relação à do segundo plano, que entretanto tem força suficiente para sustentar o primeiro.

Estariamos diante de elementos contraditórios: um que segura, um que dispara; um de retenção, um de precipitação.

Retenção e precipitação, eis os dois aspectos contraditórios que compõem o gesto dançado, como se a precipitação em querer atingir a velocidade máxima do fluxo reconhecesse a sua impotência e decidisse empregar a sua energia em reter-se; mas de tal maneira que a retenção não impedisse a velocidade de se desenrolar: pelo contrário, libertando-se de um fim, anima-se do interior, torna-se uma *maneira viva* de se dobrar desdobrando-se, de *mostrar* os circuitos de sentido do movimento invisível. Em outras palavras, o gesto torna atual um movimento virtual (Gil, 2005, p.90).

Para Gil (2005, p.78) o “ponto de fusão” entre o gesto e o sentido de que fala Cunningham é o que constrói o plano de imanência: “dançar é não ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos os sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação”. A partir de Cunningham vemos que “o sentido da dança está na própria ação de dançar”. O nexo de uma coreografia estaria ligado à construção “de um plano que permite aos movimentos dançados atingirem esse ponto de fusão de que fala Cunningham” (Gil, 2005, p.78). Gil define assim a coreografia, não como algo ligado a um código, mas como uma relação entre o movimento e seu nexo.

É um conjunto de movimentos que possui nexo próprio, quer dizer, uma lógica de movimento. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar: ‘um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados’. Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexo mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos. Como toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece todavia que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexo (Gil, 2004, p.67).

A fim de compreender o nexo na coreografia, José Gil (2004) baseia-se na conceituação e na experiência de Merce Cunningham. Gil nos apresenta uma fala de Cunningham em que ele diz que a função dos ensaios seria a de obter “coordenações físicas” para que a “energia” pudesse percorrer um caminho “naturalmente”²⁸. São fluxos de movimento e não formas ou figuras, como no balé, que procura sempre construir “belas figuras” (Gil, 2004, p.69). Isso não quer dizer que as formas não sejam importantes. Mas o que seria determinante “é o destino que o bailarino quer dar à energia, criando núcleos intensivos ou atenuando seu impulso, acelerando a velocidade, modulando a força do movimento” (Gil, 2004, p.68).

²⁸ Cunningham, 1951, p.55 citado por Gil, 2004, p.68.

Na perspectiva de Gil (2005, p.79), a dança, quando constrói seu plano de imanência, seria uma transdutora²⁹ “de palavras, de forma, de imagens e de pensamentos em movimento”. Na prática de Mantero, quanto mais repetíamos a frase de movimento simultaneamente à fala, mais a “articulação” como “função primeira e condição inalienável da linguagem falada” (Almeida, 2012, p.295) parecia diluir-se. A palavra se dissolve em gesto. Para Gil (2005) o plano de imanência criado pela dança, se funda na “interferência” entre os movimentos, sem que se perceba necessariamente onde um começa e o outro termina. Formam-se “zonas” que se sobrepõem umas às outras, constituindo novos nexos, o que processualmente corresponderia ao abandono do “corpo-inscrição”, mas também da mimese e das narrativas.

Pela transformação do gesto em movimento, no trabalho de Mantero, a “dança se torna o sentido”, como diria Gil (2005, p.79), pois não se situa no nível do signo. Ao criar o plano de imanência ela faz com que o inconsciente do corpo ou “espaço interior” (Gil, 1994, p.10) subam para a superfície do corpo. Nesse sentido portanto o gesto dançado não quer construir algo que possa ser transposto para outra linguagem tal e qual. Não está, como um meio, a serviço da composição de significados que possam ser separados da própria dança.

O gesto dançado não contrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas uma nuvem de sentido irrompe dos gestos vindo do interior – vimos já como o gesto induz um movimento para o interior do corpo –, surgindo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreções de sentido (Gil, 1994, p.10).

José Gil (2013) dá sentido às questões que a experiência do trabalho com a ‘leitura de texto feita de maneiras diferentes’ e a ‘frase de movimento feita entre gesto e a palavra suscita’. Pois ele aborda também a ideia do encontro como devir, considerar as significações verbais não somente segundo seu aspecto lógico, semântico ou empírico, mas, para além disso, como “forças” que “emanam dos corpos e da linguagem”, que “pertencem e formam o que poderemos chamar de o inconsciente do corpo e o inconsciente da linguagem” (Gil, 2013, p.123).

Por fim, o pensamento de Mantero se situa dialogando com o que Sennett (2008, p.277) estabeleceu como as habilidades basilares do artesanato; pois Mantero tem a capacidade de “localizar”, “questionar” e “abrir” uma questão, expandindo o seu sentido

²⁹ Isso também já foi descrito como uma troca metafórica, uma transposição semiótica, uma transferência modal, uma modulação, uma alusão rítmica, uma heteronímia, uma gramática dos intervalos, ou, neste caso em particular, uma abstracção. Ver Almeida (2012).

por meio da experiência do fazer e do pensar. O processo envolvendo o ‘não-saber’ é um elemento que constitui a pesquisa do movimento dançado e revela caminhos para a técnica incorporada, distanciando-se de “empacotamentos”, nos dizeres de Sheets-Johnstone, pois o corpo é visto como um campo de forças. Trata-se do campo das pequenas percepções (Gil, 2005).

3.1.7 Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões

O pensamento de Mantero estimula assim um “processo com nós mesmos” (Mantero, 2015, n.p), um processo que atribui ênfase à qualidade do movimento por outras vias, ao jogo com os sentidos, à procura do corpo intensivo jamais situado em nível instrumental. Mantero parece valorizar a identidade individual³⁰ das pessoas com quem trabalha. Para Fazenda a “ideia de individualidade associada ao enaltecimento da autenticidade” seria algo “muito valorizado na dança contemporânea” (Fazenda, 2012, p.31). Seja em seu modo de trabalhar, seja no ensino de suas práticas em estúdio, seja enquanto coreógrafa Mantero parece manter uma ética de “não impor aos performers universos e estilos de movimento que poderão ser exteriores e alheios a suas vivências” (Fazenda, 2012, p.31). Uma ética relativa a essa ideia de identidade individual. Há também um encorajamento da busca pelo conhecimento por caminhos alternativos, por caminhos do corpo: “um saber da afetividade, que é o saber dos corpos. Tudo é, tudo passa pelo corpo. Tudo. O afecto, o comportamento, o valor de si próprio: tudo isso passa por ações, posturas, contactos com os corpos” (Gil, 1998, p.33). Ou nas palavras de Bojana Bauer, Mantero

constrói seu projeto em torno de uma série de procedimentos que são possibilidades para a construção do dançarino em sua posição como sujeito. Isto significa que o treinamento não é orientado para a aquisição de certas habilidades que seriam fundamentais para a elaboração formal do material coreográfico, mas sim constituído como um exercício de diferentes modos de ação, dos dançarinos sobre si mesmos e de seu espaço comum de produção. Concretamente, no processo de Mantero, qualquer técnica, prática ou procedimento é bem-vinda e é simultaneamente ‘desnaturalizada’ de seu propósito poético ou estético, bem como de qualquer valor antropológico original como técnica corporal³¹ (Bauer, 2008, p.18).

³⁰ A definição do conceito de “identidade individual” foi indicada por Maria José Fazenda (2012) no trabalho de Charles Taylor (1992) como algo autêntico, particular, possível de ser descoberto internamente.

³¹ Trad. minha de: *builds her project around a number of procedures that are possibilities for the construction of the dancer in her position as subject. This means that training is not oriented towards the acquiring of certain skills that would be instrumental to the formal elaboration of the choreographic material but, rather, is constituted as an exercise of different modes of action, of the dancers upon themselves and of their common space of production. Concretely, in Mantero's process, any technique, practice or procedure is welcome and is simultaneously 'denaturalized' from its poetic or aesthetic purpose as well as any original anthropological value as body technique.*

Lepecki (2012, n.p), no *workshop*, depois de nos questionar sobre o que nos atravessa como potência, ou de que modo a formatamos, e ainda outras questões como: sobre quais materiais queremos criar, uma vez que tudo já está em seu lugar, como não ser indigno com relação àquilo que nos acontece? Como desfazer nossos pontos de ancoragem? Como ousar alianças inusitadas, improváveis e impróprias, buscando assim o inesperado? Como deixar o conceito ser atravessado pelo inesperado?; - vai pensar sobre a coragem de fazermos um mundo em que queremos viver, afirmarmos o desejo, mapearmos o mundo em que estamos e respondermos rápido a isso. “Pouco importa que não saibamos de antemão como fazer, o que importa é o desejo de querer fazê-lo pleno, mesmo que nunca se saiba o que virá a ser” (Lepecki, 2013, p.117). Entrar no universo de Mantero é ter de conversar com o mundo – “para corresponder-se com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, nem representá-lo, mas responder a ele” (Ingold, 2013, p.108).

O trabalho de Mantero parece constituir ligações entre o cognitivo e o perceptivo. Em seus métodos o conjunto de procedimentos tem base no auto-aprendizado e intensificam a atenção. Conforme Anna Schober (2003) esses procedimentos constituem momentos de percepção, percepção de novas relações que alimentam a atenção, abrindo o caminho para novas direções. Na investigação proposta por Vera Mantero há portanto um interesse predominante de se produzir processos, muito mais que produtos.

Na organização do ‘quadro-tabela’³² (fig.15) criado por Mantero e em suas práticas de modo geral há um pensamento que não é causal mas sim feito de “planos e linhas que se correspondem como uma polifonia” (Ingold, 2013, 2014, 2016). O termo “correspondência” utilizado por Tim Ingold teria como origem a prática antiga de se enviar cartas, um “movimento em tempo real”, um “movimento sensível”: *the lines of correspondence are lines of feeling, of sentience, evinced not – or not only – in the choice of words but in the manual gestures of the writing and their traces on the page. To read a letter is not just to read about one’s respondent, but to read with him or her. (...)*³³ (Ingold, 2013, p.105). A correspondência é também algo que exige espera, não comporta

³² Neste quadro criado por Vera Mantero, suas divisões organizam-se em torno de questões e palavras-chave, para o performer possa pensar ou guiar seus processos. Como por exemplo sobre suas “questões fundamentais”, do “momento”, seus materiais, dentre inúmeras outras. Ver em Anexo.

³³ Trad.: “são linhas de sentimento, de sensibilidade, evidenciadas não – ou não apenas – na escolha das palavras, mas nos gestos manuais da escrita e em seus traços deixados na página. Ler uma carta não é apenas ler algo ‘sobre’ o correspondente, mas ler algo ‘com’ ele ou ‘com’ ela”.

de antemão um ponto de partida ou um ponto final, pois a troca pode perdurar. A ideia de correspondência evocada por Ingold permite pensar, como componentes que se entrelaçam e se combinam tornando-se *meshwork*, as linhas que Mantero propõe (tempo, performer, espaço, materiais, público etc.). Essas linhas desvelam, como cartas, uma conversa de alcance mútuo e conjunto: *to attend, to strath towards other, to bring the movement to the other into your own movement*³⁴ (Ingold, 2016a).

O trabalho com as questões fundamentais da existência, as artísticas e as do momento, o próprio ‘quadro-tabela’ em si, parecem cumprir também um papel de transdutor³⁵ entre o bailarino e o mundo (Ingold, 2013; Gil, 2005). Considero que Mantero nos ensina sobre um tipo de aprendizado que é o “do aprender a aprender” (Ingold, 2015), por isso nesse tipo de aprendizado há uma maior preocupação com a investigação e com os processos do que com os produtos, o que configura aquilo que Ingold chamou “arte da indagação”. Assim, Mantero faz o mesmo que Ingold (2011, 2013) tenta fazer com a Antropologia: trazê-la de volta à vida. Trazer a vida de volta à dança. Afinal, em seus *workshops* não cria de acordo com os modelos e suas práticas, ela não mostra e pede que copiemos um modelo que gera um determinado vocabulário. Pelo contrário, o que ela nos ajuda a descobrir são formas abertas, como as “pontas soltas” da *meshwork*³⁶, alheias a toda cristalização, sempre em movimento “para diante” (Ingold, 2013). A questão de Ingold (2013, 2016) – e de forma tácita a de Mantero – não é pressupor posições fechadas em que não há espaço para a vida, para a imaginação. Decerto há um ponto de partida, mas desde o início ele não pretende chegar à representação, mas sim operar uma mudança da percepção que favoreça a descoberta de novas relações. E ao trazer a vida à dança,

³⁴ Conferência de Tim Ingold (2016) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4&t=377s>. Consultado em 20 de dezembro de 2015. Informação verbal.

³⁵ Sobre o sentido de transdução, Ingold diz que *they convert the ductus – the kinetic quality of the gesture, its flow or movement – from one register, of bodily kinaesthesia, to another, of material flux. In the vibration of bowed strings, amplified by a soundbox, the cellist’s manual gesture is rendered audible, as melody* (2013, p.102). Trad.: “eles convertem o ducto - a qualidade cinética do gesto, seu fluxo ou movimento - de um registro, para outro, de cinestesia corporal, de fluxo material. Na vibração de cordas curvadas, amplificadas por uma caixa de som, o gesto manual do violoncelista é tornado audível, como melodia”.

³⁶ *We should not to join the world up, that we should have lots of loose ends in which everything is a knot which ends trailing off in all sorts of directions that can then be followed and taken further and thats why I like to think of the world not as a network where everything is a particular node and we draw the lines connecting them all up, but what they’ve been calling a meshwork, where everything is a line and the lines all get tangled up together but no line has a beginning or a end, and those are the lines of our selfs other creatures of the things around us so, if there is room for life and imagination because meshwork is a tangle in which everything, every line as well has a loose end that we can the follow and take further.*

Trad.: “não devemos juntar-nos ao mundo, devemos ter muitas extremidades soltas em que tudo é um nó que termina em todos os tipos de direções que podem ser seguidos e levados adiante e é por isso que eu gosto de pensar no mundo não como uma rede onde tudo é um nó particular e desenhamos as linhas que os conectam, mas o que eles chamaram de malha, onde tudo é uma linha e as linhas se juntam, mas nenhuma linha tem um início ou um fim, e essas são as linhas de nossas próprias criaturas, das coisas que nos rodeiam, então, se houver espaço para a vida e a imaginação porque a malha é um emaranhado em que cada uma das linhas também possui um limite solto que podemos seguir e levar mais longe”. Essa passagem é uma transcrição de parte da conferência de Ingold (2016) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>. Consultado em 10 de setembro de 2016.

Mantero não somente cria espaço para que se possa experimentar “modos de fazer”, mas também “modos de ser” (Bauer, 2008, p.17). Nesse sentido Mantero parece nos convidar para “fazer mundo”, mesmo que o mundo feito seja provisório, precário, temporário ou efêmero. O importante, antes de tudo, é compor o plano de composição (Mantero & Lepecki, 2012, s.p).

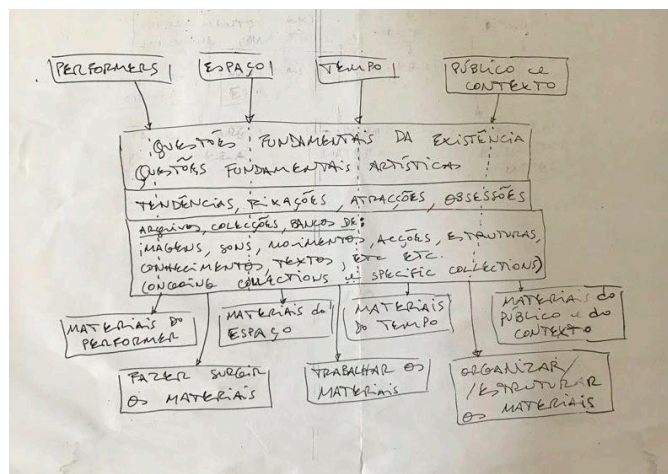


Figura 15 - “Tabela-quadro” criado por Vera Mantero (2012) e distribuída aos participantes. Fotografia de Máira Santos.

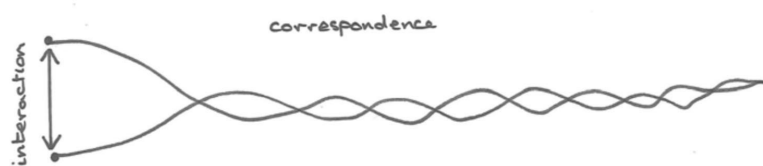


Figura 16 - Desenho feito por Tim Ingold esquematizando os termos *interação* e *correspondência* (2013, p. 107).

3.2 *Prática artística: trabalho em série e a performance como processo*

3.2.1 *Projeto 1: Oferecem-se sombras*

(...) entrar no êxtase, na contemplação, na calma, nos sentidos do corpo, no corpo, na poesia, em visões, no espanto, no assombro, no gozo, no inconsciente, na perda, no esvaziamento, no desprendimento, na queda, é preciso tirar os sapatos, é preciso deitarmos-nos no chão, é preciso entrarmos na imaginação, nas histórias, no pensamento, nas palavras, no humor, no pensamento, nas palavras, no humor, no pensamento, na relação com os outros. (...)
-Mantero (1998a, p. 4).

Oferecem-se sombras: para uma vida que faça mais sentido (2013) não é uma peça de dança. Está classificado no site do grupo *Rumo do Fumo* como projeto, assim como *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso* (2013) e *Mais Pra Menos Que Pra Mais -performance - instalação* (2014). *Oferecem-se sombras*, inserido na programação do *Encontro Internacional de Estudos da Performance*³⁷, foi um trabalho colaborativo de Vera Mantero com integrantes do *Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade (CICS)*, alguns habitantes de Montemor-o-Novo e artistas convidados. Mantero nos conta na apresentação de seu trabalho (Programa Indirecções Generativas) que ao ser convidada para participar do *Encontro* foi-lhe dito que poderia fazer uma sessão de trabalho tanto teórica como prática, ambas as coisas, ou até mesmo uma sessão de “subir em árvores”.

Foi com esse mote das árvores então que Mantero lançou a proposta para seus colaboradores. Nada poderia ser mais “contra-hegemônico” (Baldio, Programa da Indirecções Generativas, 2015), como pretende o próprio campo dos Estudos de Performance, do que subir em árvores. A proposta do trabalho acabou resultando em cerca de trinta criações à sombra de muitas árvores, em um terreno rural de 32 hectares, localizado próximo a Montemor-o-Novo, entre a Serra de Monfurado e Montados do Alentejo Central. Vera Mantero e convidados moldaram suas sombras, suas gramas, seus galhos, seus troncos, suas sonoridades transformando-os em material poético para a construção de pequenos mundos arvorescos.

³⁷ O primeiro *Encontro Internacional de Estudos de Performance* em Portugal, chamado de ‘Indirecções Generativas’, foi organizado pela Associação Baldio, e apoiado pelo programa de *clusters* regionais da *Performance Studies international – PSi*, e teve lugar de 5 a 8 de setembro de 2013, em Montemor-o-Novo, distrito de Évora. O evento como um todo envolveu várias partes da cidade, como a Estação de Caminho de Ferro desativada ou a antiga piscina municipal, contudo o núcleo duro do evento concentrou-se no *O Espaço do Tempo* de Rui Horta.

Instados a atravessarmos uma grande fotografia, seguimos por um labirinto de propostas visuais, plásticas, corporais, sonoras, musicais, sociais, manuais (como fazer tijolos, ou datilografar uma história em uma antiga máquina de escrever), dentre outras, sem fácil classificação. E assim o público, por entre sobreiros, azinheiras e oliveiras, de posse de um mapa³⁸, tendo no seu verso o nome da criação e de seu criador, pôde no espaço de uma tarde “caminhar, deambular, descobrir, derivar, perder-se” (Mantero, Programa da ‘Indirecções Generativas’) e também “habitar” – habitar os pequenos mundos arvorescos, de modo ativo e sensorial (ver figura abaixo).



Figura 17 - Imagens da instalação de Vera Mantero e Elisabete Francisca em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografias de Maíra Santos.

É difícil precisar exatamente um gênero para *Oferecem-se sombras*, pois além de instalação, exposição, escultura, *site specific*, *environment art*, *endurance art* e *performance art* havia também a ideia de experiência sonora e intervenção, nesse caso, uma rural, não urbana, como em alguns casos, nas criações *Árvore dispositivo pedras, cordas e vento* e *Árvore Temporal* (ver figura abaixo).

³⁸ Ver Anexo b)1.



Figura 18 - Imagens das instalações *Árvore dispositivo pedras, cordas e vento*, (à direita) de Tiago Frois e *Árvore Temporal*, (à esquerda) de Elizabete Francisca e Rui Damaso em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Maíra Santos.

A política e a economia também apareceram como áreas de interesse. Na apresentação de Mantero havia termos como o “transição”, “decrecimentos afins”, apontando para uma discussão sobre consumo excessivo e vida mais sustentável. Além disso, a proposta de Mantero foi realizada em um terreno de montado, espaço florestal, buscando assim travar uma relação estreita com a natureza, característica da *Land Art*. Esse aspecto do planejamento prévio da obra, por si só, interviu sobre as questões administrativas do terreno, que àquela altura estava em licitação pública (Plano de Gestão Florestal – PGF).

Vidas mais sustentáveis, bem como outros conteúdos afins, como soberania alimentar, ecologia das convivências, energias renováveis – temas como esses podem estabelecer relações com o “ativismo” ou com o universo da arte propositiva dos neoconcretistas brasileiros (Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica etc.), na medida em que criam situações que permitem vivências, uma abertura ao sensorial e uma ligação com o sensível. Ou mesmo situações relacionais, no sentido definido por Nicolas Bourriaud (2009) com sua “estética relacional”, em que as relações sociais se tornam o conteúdo da obra.

O labirinto de propostas que constituiu *Oferecem-se sombras* nos remete a um hibridismo de linguagens ou a um polimorfismo; já nos dizia Lepecki (2012) que as “as artes se desejam umas às outras”. E ao mesmo tempo, para ficar também com o conceito de Bojana Cvejić (2015, 2017), temos aqui um gênero de rompimento entre corpo e movimento, uma coreografia de como a terra responde ao tempo. E assim o que vemos são “materiais em movimento” (Ingold, 2015, *e-book*)

Hans-Thies Lehmann (2013), responsável pelo termo 'Teatro Pós-Dramático', em recente artigo faz um balanço dos doze anos de emergência do conceito, enfatizando a novidade na cena contemporânea do trabalho colaborativo e das novas relações entre teatro e sociedade. Ele chama atenção para trabalhos como *Gob Squad* e *Rimini Protokoll*. Para ele haveria, por exemplo, uma “mudança de ênfase do gênio individual em primeiro plano para o trabalho colaborativo ou em grupo dentro e fora das instituições” (Lehmann, 2013, pp.861-862). O trabalho de Mantero em questão, mas também outros dois pertencentes à mesma série, conferem destaque à colaboração de que fala Lehmann, não se limitando apenas às parcerias com artistas de outras áreas. Assiste-se aqui aos envolvimento de coletivos, não só artísticos, como no caso dos portugueses Ana Trincão, Simão Costa e Sónia Moreira (*Coletivo SAS*), mas também político-ecológico-sociais, no caso da participação do *Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade (CICS)*. Vemos ainda em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) a intensificação dessa ideia, com a participação de inúmeros outros coletivos.

Helio Oiticica, em um texto escrito em 1967, observa uma tendência da época que nos parece bastante parecida com a que levou Mantero ao trabalho com os coletivos. Nesse texto ele tenta construir a ideia da autonomia de uma “arte coletiva”, quando feita em colaboração com “manifestações populares organizadas” tais como as das escolas de samba. Mas o conceito é amplo, a ponto de abranger também as manifestações não-organizadas como as “surgidas do acaso”, ambas as quais são capazes de “intensificar a obra” (Oiticica, 2006, p.166). No caso de Mantero essa intensificação parece relacionar-se com algumas formas de organização: a simples colaboração entre pessoas, a própria vida cotidiana, as unidades autônomas feitas ao acaso, e os coletivos. Em todas essas formas de colaboração prevalece um grau de menor controle sobre a obra e portanto maior possibilidade de falha, o que revela pulsação, fragilidade, proximidade.

Comentando a presença de corpo cotidianos nas performances, Jérôme Bel apontou o fato de que a dança há tempos já não necessariamente busca corpos treinados. Ora, teria então o treino se tornado um elemento obsoleto na dança?

3.2.1.1 *Performance como processo*

O que vemos em Mantero, na presente série, é a coreógrafa como produtora e ‘fazedora’, uma vez que ela também participa da obra. Para Bojana Cvejić (2015, p.65) essas são posturas que revelam “uma orientação prática ou uma experiência de pensamento”, já que a performance estaria relacionada com a proposição de problemas e o seu “posicionamento” no espaço, envolvendo também “a quebra de técnicas (de dança) e o privilégio do dançarino como co-autor” (Cvejić, 2015, p. 65, *apud* Protopapa 2004, n.p.).

Na análise de Cvejić (2015) sobre os artistas da mesma geração ‘conceitual’ de Mantero, notamos que a performance é concebida mais como um processo que como um ato, mais como uma duração que como um ato momentâneo. Performance como processo seria portanto o oposto do efêmero apontado por Phelan e tantos outros. Benz Spatz reconhece que “toda prática é efêmera na medida em que está vinculada a tempos e lugares específicos e nunca pode ser repetida exatamente do mesmo modo”. Ainda assim, o corpo que a executa recorre a uma preparação que se estendeu por décadas (Spatz, 2015, p.56), o que faz pensar que o treino não se tornou obsoleto. No mesmo sentido, Spatz aponta certo romantismo, tanto na ideia do excesso de treino quanto na ideia de se prescindir dele. A própria substância que compunha a dança desde o Clássico, a interpenetração do treino longo da técnica e a fixação do movimento efêmero, teria desaparecido? Bojana Cvejić esclarece essa duplicidade ao lembrar que a noção de desaparecimento, na dança (tratada por Phelan), além de ser uma metáfora, serviu para que se tornasse possível pensar uma presença metafísica da dança³⁹, embora, como subproduto, tenha produzido um romantismo que alia o efêmero ao inefável.

³⁹ *Disappearance, loss, lack, and absence have been the notions through which dance scholars in the past decade have examined movement with bodily presence, regarding it as that which disappears and marks the passing of time, or as Lepecki puts it, ‘choreography has the capacity to invoke absent presences’* (Lepecki 2006, p.28). *However, absence and invisibility’s haunting of presence and obstruction of scopic control have the effect of reinforcing movement as the essence of dance, albeit in an unstable sense of the ephemeral, often accompanied by the ineffable. The notions of the ephemeral and ineffable are easily mistaken for the romantic inexpressible that arises from the inadequacy of writing and inaccuracy of vision in dance, making it ontologically inferior to the dance event, or performance. Associating movement with the body’s presence/absence casts choreography in a binary opposition to dance, whose being putatively consists of performance that eludes or exceeds choreography in lack and abundance at the same time* (Cvejić, 2015, p.13).

Em tradução livre: “desaparecimento, perda, falta e ausência foram as noções através das quais os estudiosos da dança na última década examinaram o movimento com presença corporal, considerando-o como o que desaparece e marca o passar do tempo, ou, como diz Lepecki, ‘a coreografia tem capacidade de invocar presença ausente’” (Lepecki 2006, p.28). “No entanto, a ausência, a assombrosa invisibilidade da presença e obstrução do controle escópico têm o efeito de reforçar o movimento como a essência da dança, embora em um sentido instável do efêmero, muitas vezes acompanhado pelo inefável. As noções do efêmero e inefável são facilmente confundidas com o romântico aspecto daquilo que é impossível de exprimir, algo que entretanto decorre da inadequação da escrita e da imprecisão da visão na dança, tornando-se ontologicamente inferior ao evento de dança ou performance. Associar o movimento com a presença/ausência do corpo impõe uma oposição binária à dança, cujo ser constitui-se necessariamente de performance, que escapa ou excede a coreografia em falta e abundância ao mesmo tempo”.

Tratando da prioridade que a performance, enquanto processo, confere ao tempo em detrimento do espaço, Bojana Cvejić (2015) examina e diferencia os conceitos de fazer (*making*), performar (*performing*), e assistir (*attending*). À primeira vista, o “fazer” seria algo instrumental, almejava sempre resultar em um produto. No entanto, para além de uma ideia convencional do ‘fazer’, visto como um processo, o ‘fazer’ não seria efêmero, e sim se apresentaria como algo prolongado no tempo. Afinal o passado de uma criação contém *in every present, “here-and-now” event of performance in the memory of the author-performers* (Cvejić, 2015, p.67). Outro fator ligado a esse prolongamento, escreve Cvejić (2015, p.67), seria a ideia de que o fazer performático expressa problemas “cuja solução são temporárias”, pois mesmo quando a performance se encerra, esses mesmos problemas continuam a operar em um “futuro indeterminado”, articulando-se a novos problemas. É precisamente isso o que se observa na série de Mantero *Oferecem-se sombras* (2013), *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso* (2013) e *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014). É curioso notar que Mantero mantém até mesmo um título igual para as duas últimas, e as questões principais que percorrem os três trabalhos, como veremos, ao serem repetidas, são individuadas, manifestando-se suas diferenças. Esse prolongamento parece operar do mesmo modo em suas últimas obras *O Limpo e o Sujo* (2016) e *Pão Rico* (2017).

A noção de ‘Performance’ com suas questões terminológicas, principalmente a indecidibilidade entre as ideias de performance e performatividade, obriga-nos sempre a um re-exame. É o que faz Cvejić (2015 p.68), situando o termo, na perspectiva etimológica dos Estudos da Performance, segundo a teoria dos atos de fala do filósofo J.L.Austin (1911-1960). Contudo, ao ir à origem da palavra performance no Latim, *spectaculum*, Cvejić (2015) nos mostra a centralidade da visão como condição histórica do lugar do público no teatro ocidental (circo, jogos, lutas, balés da Corte de Luis XIV) e com isso o distanciamento que é estabelecido entre o palco e o auditório. O público em seu “lugar de observação” (*theatron* em Grego) teria perdido sua possibilidade de participação, que ainda existia nos festivais e apresentações medievais. O que vemos em Mantero, nas obras em série, é a ideia de proximidade com o público em vez da distância, também o visual diluído em propostas hoológicas, auditivas e cinestésicas.

O termo que procura dar conta dessa recuperação é *attending*. Não é um termo historicamente relacionado ao teatro, conforme aponta Cvejić (2015, p.71), mas ele aparece nas obras analisadas. *Attend* envolveria “uma experiência de afinação” ao movimento, a capacidade de perceber e de “moldar sensorialmente a performance em si” (*Ibidem*, p.220). Ou seja, trata-se de um olhar atento que retorna sempre para inspecionar o

corpo, pois a percepção é provisória. Em Ingold⁴⁰ (2016), como vimos, *to attend* possui um sentido de alcançar o outro, ligado a uma noção da atenção, pois “como seres vivos nos deslocamos ao longo do caminho com aquilo que ocupa a nossa atenção”⁴¹. Também estaria relacionado a uma espera, uma “espera em direção a” (*waiting upon*) e “responsiva a”.

É a espera do músico de um quarteto de cordas ao aguardar a vez de tocar sua parte, que só então emana e alcança os outros com sua atenção. Segundo Ingold⁴² (2016), “audição não é o reverso do tocar”. Como na Composição Instantânea de Hamilton ou na não-dança de Mantero, estar parado não é o reverso de dançar. O ouvir, o tocar, o silêncio, o falar, a pausa e a dança não são coisas opostas, são partes que se alcançam e que “permanecem juntas como movimento através do tempo”⁴³. Enfim, segundo Cvejić *attending* funciona *as a mode of expression which is prolonged temporally after the event as well, thus once again challenging the centrality of the event and asserting its proper modal autonomy* (p.72). Ou seja, a permanência estaria também na tentativa dessas obras de ressoarem nos espectadores mesmo após o evento, já que são transformadas pela própria atividade do público.

Por fim, a abordagem da performance como processo parece deslocar a ideia de repetição para algo que “não se confunde com a ideia de poder”. Ou seja, dessa perspectiva a repetição é um “poder sem opressão”, e por isso mesmo distancia-se da noção sedimentada de “liberdade como equivalente a mudança” e “de repetição como equivalente a uma gaiola”. (Spatz, 2015, p.60). Assim como nas obras analisadas por Cvejić e nas técnicas incorporadas de Spatz, nas obras de Mantero transmissão e repetição estão em contínua diferenciação.

⁴⁰ Conferência de Tim Ingold (2016) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>. Consultado em 10 de setembro de 2016. Informação verbal.

⁴¹ Nesse mesmo sentido, na obra *Tickle the sleeping giant*, Lepecki (2016) observa que, ao colocar os performers para dormir sob o efeito da droga *Ambien*, o coreógrafo gera uma atmosfera de cuidado, despertando uma irresistível força *that calls for careful attending* (p.44). De modo que, fora de cena mas *alongside* dos performers, protegendo e cuidando (*attending*), estaria Trajal Harrell. Importante notar que para Lepecki (2016, p.52) quando *Harrell watches over a dancer's drugged body sleeping in the museum as a mode of being alongside in an 'ethics of things', hegemonic binds between objecthood and subjectivity are shaken for a moment*.

⁴² Conferência de Tim Ingold (2016) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>. Consultado em 10 de setembro de 2016. Informação verbal.

⁴³ Por isso Ingold considera *attending* como oposto à ideia de interação. Na interação, como nos sistemas de *network*, as partes interagem “fechadas umas às outras” (Ingold, 2013, p.107), o movimento não se faz “ao longo”, descrevendo linhas (*meshwork*), mas em “um vai e vem” que exige certa operação para que a interação aconteça, e quando ocorre, ela corta o movimento e os devires, sem se juntar a eles.

3.2.1.2 Vida e arte: proximidade e assemblage

Durante o encontro de *Estudos da Performance* tive a oportunidade de visitar as *Oficinas do Convento*⁴⁴, onde Mantero estava hospedada com parte dos seus colaboradores. Nessa ocasião, com uma lista de compras no bolso, Mantero organizava a vida e a arte – proximidade e cuidado (*attending*). Proximidade e cuidado constituíram também o evento como um todo, por ali a hospitalidade era o *modus operandi* predominante: receber e ser recebido, conviver. Graças a esse traço, pensava-se também como residência artística. O encontro de quatro dias em Montemor aproximou arte e vida. No *Espaço do Tempo*, no Convento da Saudação, onde jantávamos juntos, e também em outros espaços como o alojamento no Albergue da Juventude da cidade, onde dormi, construíam-se proximidades. A proximidade entre as pessoas se deu também por meio do fazer das práticas cotidianas, como na própria preparação do jantar, ou nas próprias práticas artísticas oferecidas. Além da proposta de Mantero, pude participar também do trabalho *Construir, Dialogar, Ressignificar*, organizado pelo coletivo Exyzt⁴⁵, conduzido por Alex Romer e Sofia Costa Pinto, em conjunto com os participantes do projeto Casa do Vapor⁴⁶. O trabalho teve como proposta ocupar a antiga piscina municipal da cidade para realizar um “*re-acting* (re-encenar/reagir) em busca da construção/ativação de uma ideia, de um espaço temporário”, de um lugar onde fosse possível “agir, actuar, reagir e interagir” (Programa *Indirecções Generativas*). *Oferecem-se sombras* seria uma outra ocupação efêmera, um outro tipo de habitar que fez da proximidade e do *attending* um produto da atenção.

Em *Árvore Orkestra de Rádios*, de Ana Trincão, Simão Costa e Sónia Moreira (Coletivo SAS) a proposta performática consistiu em serem os espectadores em conjunto com artistas os criadores de pequenos concertos, pequenas cenas e movimento, por meio da manipulação dos aparatos radiofônicos que compunham a instalação. Ao ocupar as instalações com o corpo, me vejo como parte da obra, vislumbro um “fazer mundo” em que há partilha de um momento, outro exemplo de proximidade.

⁴⁴ Oficinas do Convento Associação Cultural de Arte e Comunicação é uma associação cultural sem fins lucrativos, com sede social no Convento de S. Francisco, em Montemor-o-Novo.

⁴⁵ Colectivo francês EXYZT, que participou de *Construir Juntos* (2012), na fábrica ASA, por ocasião de Guimarães Capital da Cultura. Ver mais em: <http://www.dgartes.pt/agenda/im/projectobuh_programa.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2014.

⁴⁶ A Casa do Vapor teve a característica de ter sido um lugar em que seu chão era móvel, construída em um terreno é ilegal. Localizada na Cova do Vapor, pequena aldeia balnear na Trafaria, em Almada, a casa construída desdobrou-se em cozinha, biblioteca, oficina de bicicletas, rampa de *skate* e residência artística. Foi um projeto que nasceu com o coletivo Exyzt. Ver mais em: <http://www.exyzt.org/agenda/CASA-DO-VAPOR-eng.pdf>.

Nas conversas com Juvenália Cantanhêde sobre as abelhas em *Árvores das abelhas* e com Custódio Pereira em *Árvore das Canas* (ver figura 19 e 20) criou-se um espaço da oralidade cujo sentido social remete tanto à ideia do corpo cotidiano da ‘antiarte’ como às relações entre teatro e sociedade (Lehmann, 2013, p.864). A mim, particularmente, esses momentos fizeram-me lembrar *O Narrador* de Walter Benjamin, que, melancólico em face do desaparecimento do narrador tradicional, considera importante a troca da experiência, a experiência coletiva (*Erfahrung*) em oposição à experiência individual (*Erlebnis*). Contudo, algumas criações não “correspondem”⁴⁷, no sentido ingoldiano. Por isso, seriam ao meu ver exemplos de *assemblages*⁴⁸, pois parecem ser mais uma “concatenação de etapas separadas” que são postas juntas, o que para Tim Ingold (2015, p.45; 2016) seria o oposto do processo do fazer e da performance. Nesse sentido, faltava-lhes a jornada em fluxo, o fazer que se prende às conexões ou concatenações, que não se restringe a uma metodologia do ‘pensar antes e depois executar (o modelo hilemórfico aristotélico)’.



Figura 19 - Imagem da instalação *Árvores das abelhas* de Juvenália Cantanhêde, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.



Figura 20 - Imagem da instalação *Árvore das canas* de Custódio Pereira, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

⁴⁷ *This not to describe the world, or to represent it, but to open up our perception to what is going on there so that we, in turn, can respond to it. That is to say, it is to set up a relation with the world that I shall henceforth call correspondence* (Ingold, 2013b, p.79).

⁴⁸ *Assemblage*, cujo significado no dicionário seria a ação de ‘compilar, juntar, agregar as coisas’, para Ingold, sugere um congelamento. Ou seja, é uma noção estática porque nega vida às coisas (Ingold, 2015a).

Somado aos demais um terceiro exemplo de proximidade e *attending*, em *Árvore das crianças*, de Hugo Sovelas (ver figura 21), poderia confirmar a constituição de *assemblages*, mas não confirma. Nesse trabalho o lúdico coloca-se ao lado do poético, quando eram as próprias crianças a subirem na árvore e a contarem histórias aos adultos. O que se via era o fluxo do jogo, a criação de “mundos temporários” como falava Huizinga, os espaços-entre da liminaridade como observou Salgado (2014 p.104). Em *Árvore das crianças* as jornadas se faziam ombro a ombro, em relação cinestésica e cinética: mover e ser movido.



Figura 21 - Imagem *still* da instalação *Árvore das crianças* de Hugo Sovelas, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Máira Santos.

3.2.1.3 Hodológico

Oferecem-se sombras é uma obra que nos convida a um estar coletivo, e para além disso, a uma arte hodológica⁴⁹, uma rota não apenas visual mas tátil-sensorial. É imanência mais que transcendência, sendo o aproximar-se, pessoa e chão, uma orientação para a atenção (Ingold, 2015). Parece-me agora que mais importante que visitar as instalações ou os *sites- specifics* era o caminho até elas; aliás era no caminho que podíamos encontrar também performance-intervenções (ver figuras 21 e 22), memórias afetivas, o tato podal, achados da paisagem, textura sonoras e o silêncio para poder ouvir o que nos cerca, como nos fala John Cage. Uma experiência estética cujo conhecimento perceptivo envolve o

⁴⁹ *Hodos* do Grego, significa rota ou viagem (Jackson, 2003, p.79 *apud* Tiberghien 2012, p.162).

deslocamento, ou mais precisamente um caminhar labiríntico⁵⁰, no sentido dado por Ingold (2015). No labirinto de que fala Ingold o caminho é que leva.

No labirinto, é de fato possível fazer uma curva errada, mas não por escolha. Pois naquele momento, você nem notou que o caminho se bifurcava. Você estava sonâmbulo, ou sonhando acordado. Caçadores indígenas frequentemente falam daqueles que, instigados pela presa que estavam perseguindo, adentram o mundo dela, no qual os animais aparecem para eles como humanos. Lá, eles levam suas vidas enquanto são considerados perdidos, presumidamente mortos, pelo seu próprio povo (Ingold, 2015, p.26).



Figura 22 - Imagem *still* da *performance* e/ou *intervenção*, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Videografia do Rumo do Fumo.



Figura 23 - Imagem *still* da *performance* e/ou *intervenção*, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Videografia do Rumo do Fumo.

Ingold revela um problema mais de fundo que diz respeito à transmissão de conhecimento, o que é importante para uma reflexão crítica sobre o aprendizado e a história da dança, pois ele considera o conhecimento, não como uma questão de transmissão, portanto de genealogias⁵¹, mas de crescimento, de processos contínuos, de imersão, algo que envolve “a pessoa inteira, indivisivelmente corpo e mente, através do mundo da vida”. Assim, “crescemos em conhecimento”, não transmitimos conhecimento (Ingold, 2015, *e-book*). Para Ingold o conhecimento não pode ser classificatório ou copiado, portanto ele é da ordem da “narração”, da “construção”, está perpetuamente “em

⁵⁰ Ingold (2015b) propõem dois tipos de caminho como modos epistemológicos para a educação, o “dédalo” cuja ênfase estaria nas intenções do caminhante, portanto seria mais fechado por haver um fim à priori, um planejamento envolvendo sempre um telos; e o caminhar-labirinto, que se faz como uma abertura total ao mundo, portanto, sem comandos, o que vai exigir um estado de atenção contínua.

⁵¹ Assim o processo de transmissão do conhecimento suporia uma ideia de virem “prontos do passado, incorporados em uma tradição estática, fechada” (Ingold, 2015, *e-book*).

construção” dentro do campo das relações estabelecidas, através da imersão do ator-observador em determinado contexto ambiental (Ingold, 2015, *e-book*).

De modo muito perspicaz, Daniel Tércio (*apud*, Vieira, 2012, p.202) reconhece que um dos pontos importantes que atravessariam não só a obra de Mantero, mas também parte da dança contemporânea seria “como se processa o pensamento e o corpo”. Dessa forma, Tércio nos ajuda a refletir que a proposição de problema de Mantero, em muitas de suas obras e também em seu treinamento, correspondem à relação e ao processo do pensamento e do corpo. Nas palavras de Tércio (*apud*, Vieira, 2012, p.202) o trabalho de Vera Mantero parece suscitar as questões: “como pensar o pensamento do corpo? Como é que se dança o próprio pensamento?”. Assim, o que Mantero faria é um “mergulho” no que ele considera ser uma “espécie de labirinto”. Sua perspicácia está em identificar o labirinto e o mergulho como uma forma de pesquisa em Mantero. Naquele sentido ingoldiano de “educar a atenção”, o labirinto, enquanto ato de imergir, (in)direciona-nos para a descoberta de formas de diluição de ambivalências, diluição “feita no mergulho e graças ao mergulho” (Mantero e Lepecki, 2012). Seria portanto *a matter of understanding in practice rather than a matter of acquiring culture*, nas palavras de Jean Lave (1990) via Ingold referindo-se ao aprendizado (2011, p.13). Um conhecimento, enfim, que nasce da percepção sensorial e do engajamento prático, o saber como um conhecimento que se produz com o mundo.

Como público, então, imersa no labirinto, caminhei com um mapa que parecia ser mais poético, mais indicativo de atmosferas que de rotas. Caminhei assim mais com “atenção” que com “intenção”, já que andava sem uma “estratégia de jogo”, ao longo de um trajeto interrompido por “momentos de decisão” (Ingold, 2015b, p.25). Gilles A. Tiberghien (2012, p.163), ao pensar sobre hodologia, aponta o que chamou de dialética entre caminho e rota: enquanto a rota estaria ao lado da “construção e da superfície percorrida”, o caminho estaria ao lado do “movimento e do processo”. No início de 2011 haviam as rotas semanais organizadas pela bailarina e coreógrafa portuguesa, Sofia Neuparth, a serem feitas em grupo, numa duração de cinco horas, pela região da baixa de Lisboa. Elas tinham pontos certos de paragem, nos quais se podia permanecer por cerca de vinte minutos. Cheguei a participar de algumas, contudo logo as abandonei pois aquela me pareceu uma estrutura muito rígida e mecânica, que parecia ir contra a própria intenção de Neuparth, o oposto de qualquer proposição de experiência sensível. Situada em uma extensa linha genealógica como aponta Gilles A. Tiberghien (2012), a caminhada apresenta essa polaridade entre o desejo de se fixar e o desejo de partir – como o deus

Hermes, deus das estradas, dos viajantes, mas também dos ladrões, que é ao mesmo tempo caminhar e caminho (Tiberghien, 2012, p.164).

Gilles A. Tiberghien (2012) ainda considera em sua análise algo que parece pertinente trazer à tona, que é o trabalho de Michel de Certeau (1990). Assim, Certeau vai considerar a noção de espaço quando imbuída de “vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo” (*apud* Certeau, p.173). O espaço como orientação e tempo se distinguiria da noção de lugar, considerado por Certeau como algo estático. Por sua vez, Tiberghien identifica nisso a definição leibniziana do tempo. Sendo assim, “lugar” seria “uma espécie do espaço e o espaço uma forma do tempo” (2012, p.169). O lugar como estático e o espaço como dinâmico, o espaço seria um “lugar praticado”. Mantero fez do lugar, o terreno da Adua, espaço para ser experimentado, espaços “de onde derivam o múltiplo, o inesperado e até mesmo a falha” (Bauer, 2008, p.17).

O “espaço como lugar praticado” parece ser uma questão fundamental também para Mantero que mescla o artístico e o existencial. Em uma análise, para a qual testemunho é também *knowing from inside*, Bojana Bauer (2008, p.17), bailarina e coreógrafa, destaca justamente esse desejo de Mantero de “criar um espaço onde se possa experimentar os modos de ser e de fazer”, pois Mantero “ênfatiza a impossibilidade de ‘viver plenamente’ em sua vida diária”, por haver pouco espaço para experimentação e formas diferentes de vida. Assim Bauer aponta que o que Mantero faz é ativar “o tempo e o espaço da criação como um *site* privilegiado” na qual a subjetividade se constituiria “como uma entidade experimental e instável”.

Para Bauer (2008, p.17), no que tange a conceito e metodologia, o trabalho de Mantero parece se organizar como algo “vasto e inespecífico, até mesmo ineficiente em sua relação com um possível conceito dado de peça”. Talvez seja por isso que Mantero não nomeia esses trabalhos como peças e procure frustrar a pretensão subjacente a todo título, atribuindo-lhes nomes como *Mais Pra Menos...* (2013) e destacando em parênteses: *trabalho em progresso*. Haveria portanto a existência de uma estética que se descola de “decifrar o *self* do dançarino” e que preteriria isso em favor da “construção de um *éthos* comum” (Bauer, 2008, p.17), o que sugere diferentes relações com a técnica, a poética e a ideia de colaboração, numa “estética da existência”, como propõe Bauer. A prática da caminhada em seu projeto é uma forma de abordar o espaço e guiar a experiência. Mas essa experiência dá-se também em múltiplas dimensões.

Nesse sentido, *o caminhar construiu um plano sonoro, um corpo condutor de som, produzido pelo farfalhar do pisar nas camadas do solo com suas pedras, galhos, gramas e palhas articulado com o*

ambiente, um mundo de “terra-ar-tempo-vento”(Ingold, 2015b, p.183): “pois é certamente através dos nossos pés, em contato com o chão (embora mediado pelo calçado) que estamos mais fundamental e continuamente ‘em contato’ com nosso entorno” (Ingold, 2015, *e-book*). Como conhecimento perceptivo, esse caminhar seria assim uma aproximação literal em direção ao chão, o ato de não evitar o sujo, pois Mantero nos convida a afastar as camadas que nos separam dele: tirar o sapato, pisar no barro, fazer tijolos, como em *Oferecem-se sombras* na instalação *Árvore da terra cru* e em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), *Oficina de Adobe*

Na sessão *Construir, Dialogar, Ressignificar*, experiência vivida em Montemor-o-Novo, havia uma referência ao texto de Heidegger *Construir, Habitar, Pensar* (1954). Após o período de residência no campo, afetada pelas sessões de Mantero e da Casa do vapor, intrigada pelos conceitos de construir-fazer, ocupar e habitar, entrelaçados às ideias de resignificar, dialogar e do efêmero, fui à procura desse texto seminal do filósofo.

Nele Heidegger procura pela etimologia da palavra “construir” e a encontra como “essência do habitar”. Além disso, de acordo com a etimologia que liga o Alemão antigo ao atual – “*Bauen, buan, bhu, beo*” (Heidegger, 1954, n.p) – “construir” seria idêntico a “eu sou”. Originariamente ainda “construir” significaria “o homem é a medida que habita”. Mais tarde encontrei em Ingold (2015, *e-book*) que Heidegger, ao recuperar esse sentido “original e primário” da palavra “construir”, queria diferenciá-la da ideia modernista de consumo, e da habitação como um meio de residência em si. Isto é, a “habitação” não seria “meramente a ocupação de estruturas já construídas: não está para a construção assim como o consumo está para a produção (Ingold, 2015, *e-book*). Em suas palavras, “apenas se formos capazes de habitar, só então podemos construir”.

Com essa ideia de Heidegger, Ingold conceituou o que chamou de “perspectiva da habitação”, algo que para mim pareceu pertinente para se pensar o trabalho de Mantero. Na “perspectiva da habitação”, Ingold parte da premissa de que “as formas, tal como os seres humanos, constroem; seja na imaginação, seja no chão, surgem de dentro das correntes da atividade na qual estão envolvidas, nos contextos relacionais específicos de seus compromissos práticos, em seus arredores”. A “construção” seria assim um “processo de *trabalhar com* materiais e não apenas produzi-los”, somando-se a uma ideia da valorização do “processo em detrimento do produto” (Ingold, 2015, *e-book*). Em Mantero há o convite ingoldiano para se construir, na perspectiva do habitar, o que se faz impulsionado por uma “criatividade improvisadora do trabalho que resolve as coisas conforme se processa”. Um convite de poder conceber também a criação como uma atividade que se define com

“atenção” ao entorno (Ingold, 2015, *e-book*): “é um projecto de vida, de uma vida que faça mais sentido, ou que faça algum sentido. Ou que seja mais razoável, mais razoável na sua relação com as coisas à nossa volta e com as pessoas à nossa volta. Mais razoável na sua relação com o nosso potencial enquanto gente” (Mantero, 2013, Programa *Indirecções Generativas*).

É dessa forma que em uma segunda camada passa a ter mais sentido em *Oferecem-se sombras* a incorporação das criações de Juvenália Cantanhede e Custódio Pereira (visto acima), obra que a princípio me pareceu muito enclausurada pelo modelo do *assemblage*, parecendo resistir à ideia de processo.

Contudo, o trabalho de Mantero não quer significar nem ressignificar o mundo ou as coisas, mas quer habitar, atento às relações ao entorno, e produzir um conhecimento que nasce da percepção sensorial dos sujeitos, do estado de atenção que se faz em meio ao caminhar labiríntico. Da mesma forma que para Ingold (2015- ebook) o conhecimento deve-se a uma restauração do “coração do ser” como uma forma de superar as dicotomias; para Mantero, esse mesmo coração, por estar atento ao entorno, é atravessado por objetos e coisas, rotas e caminhos, e assim voltamos ao paradoxo de que atenta Gilles A. Tiberghien.



Figura 24 - Imagem da instalação, *Árvore da terra crua*, de Rui Santos e Ana Pato, em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Maira Santos.

3.2.2 *Projeto 2: Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso (2013)*

“O teatro enquanto templo? templo do sentir e do pensar? por isso nos descalçamos para lá entrar. dentro dele podemos atravessar a terra, atravessar as palavras, atravessar os sons, atravessar os gestos, atravessar as máscaras e os sentidos. o sensível ao Menos (e ao menos sensível). corpo que desacumula, que desarma, que espalha, que pulveriza. corpo sem vergonha de ser bicho. uma talvez reza a levar do templo, para todos os dias ao levantar: o mundo não é uma mercadoria, o corpo não é uma mercadoria, o tempo não é uma mercadoria, o som não é uma mercadoria, a pele não é uma mercadoria, a luz não é uma mercadoria, o entusiasmo não é uma mercadoria, o entendimento não é uma mercadoria, o movimento não é uma mercadoria, a sujidade não é uma mercadoria, a ternura não é uma mercadoria, a energia não é uma mercadoria, o desmaio não é uma mercadoria, o olhar não é uma mercadoria, o toque não é uma mercadoria, o ar não é uma mercadoria, o abraço não é uma mercadoria, o espaço não é uma mercadoria, o sono não é uma mercadoria, o tesão não é uma mercadoria, a cor não é uma mercadoria, o dinheiro também não é uma mercadoria. todos os dias acrescentar um ponto à lista” (Mantero, ficha artística de *Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso*, 2013).

Oferecem-se sombras desdobrou-se e no mesmo ano tornou-se *Mais Pra Menos Que Pra Mais*, formando quase uma obra itinerante e confirmando assim a ideia de Bojana Cvejić da performance como *process with an indefinite horizon* (2017, p.4). Denominada em seu próprio título como ‘trabalho em progresso’, seu contexto não era o do *Encontro*, como em Montemor-o-Novo, e nem o espaço ao ar livre como no terreno de Adua. No jogo dialético de Vera Mantero a obra aconteceu no teatro, mais precisamente no prosaetno do grande auditório da Culturgest, por ocasião da comemoração dos vinte anos da instituição. Contudo, esse contexto trazia algo de pouco festivo. O programa geral de antemão nos avisava que, além da ausência do bolo de aniversário, os artistas iriam falar sobre capitalismo, política e Europa⁵². Estava feito o convite.

Em *Oferecem-se sombras* a duração da performance, ligada como vimos a certa paisagem, pareceu constituir-se como um elemento que tornava esse tempo muito mais alargado do que realmente era, como em uma *endurance art*. O mesmo pareceu acontecer em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013). No meu processo de análise fiquei admirada em confirmar que a duração da performance não era o que minha memória afetiva me

⁵² Disponível em: http://www.culturgest.pt/arquivo/2013/docs/Aniversario_FSA5_lite.pdf. Consultado em 25 de abril de 2017.

dizia. Em vez de uma tarde, a performance tinha durado apenas uma hora e quinze minutos. Como nos lembra Gilles A. Tiberghien (2012, p.169), na teoria de Certeau (1990), o espaço é “mobilizado”, produzido por “operações que o orientam mas também o temporalizam”. E com isso, parece vir à tona novamente a teoria leibniziana do tempo que, “tal como a ordem dos sucessivos”, torna o “lugar uma espécie de espaço e o espaço uma forma de tempo” (Tiberghien, 2012, p.109). Esse fator da duração apareceu como uma questão em ambas as performances portanto, uma questão disposta no passado, mas que continuaria a operar no futuro – uma duração feita contudo por soluções temporárias, como sugere a ideia de performance como processo.

Para além do fator ‘duração’ em *Oferecem-se sombras*, a ‘continuidade’ também tornou-se uma questão em outras obras, especificamente as de materiais que provinham de outras obras. Precisamente seis instalações foram ‘transplantadas’ para *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013). Com exceção dos sobreiros, alguns materiais permaneceram os mesmos, mas também transformando-se, com novas soluções ou soluções temporárias, resultantes desse novo contexto, que se construía por um diálogo entre materiais e fluxos. Assim, algumas propostas geradas em Montemor eram agora ampliadas, dando espaço a novos elementos, como a multiplicação de máquinas de escrever, quase toda a panóplia dos bombeiros e novos convidados.

Isso apareceu em *Árvore Farenheit 451*, de Elizabete Francisca e Marina Tengner (fig.25), obra em que uma pessoa por vez deveria escolher um livro para ser lido por elas; conservou-se em *Mais pra Menos...* (2013); e finalmente expandiu-se, tornando-se *Leituras Voluntárias*. Dessa vez, coordenados apenas por Elizabete Francisca, os performers, travestidos de bombeiros como em Montemor, eram muitos e encontravam-se espalhados pelo teatro a ler ou a declamar passagens de livros, poemas, manifestos, grandes filósofos e nomes da literatura; para todos, para um, para os que se juntavam à volta, para os que passavam, ou para si mesmo.



Figura 25 - Imagem da instalação *Árvore Farenheit 451* de Elizabete Francisca & Mariana Tengner em *Oferecem-se sombras*, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia de Maíra Santos.

A forma de ler transformou-se em novo problema, que foi resolvido pela busca improvisatória por modos inusitados de se ler: andando, em posições e lugares improváveis, de modos variados etc. (fig.26). Esse mesmo problema de como se ler também foi um eixo que atravessou *Mais pra Menos Que Pra Mais* (2014), retornou o espaço ao ar livre, agora o jardim da biblioteca, do patrimonial, Palácio Galveias (fig.27).



Figura 26 - Imagem de Vítor Gonçalves, Performer, em *Leituras Voluntárias, Mais pra menos que pra mais- working progress*, Grande Auditório, Culturgest, Lisboa, 2013. Fotografia de Maíra Santos.



Figura 27 - Imagem da *performance Leituras ambulantes* em *Mais para menos que para mais: projeto-performance-instalação*, jardim da biblioteca do Palácio das Galveias, Lisboa, 2014. Como *performers*: Maíra Santos (à direita) & Vítor Gonçalves (à esquerda). Fotografia cedida de Sílvia Pinto Coelho.

Em *Oferecem-se sombras*, na instalação *Árvore da terra crua* de Rui Santos e Ana Pato, o elemento central foi o ‘barro’. Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013), *Árvore da terra crua* se converteu em *Oficina de adobe*⁵³, tendo como central o barro e a água. Porém, fazer adobes pareceu ser mais um pretexto para um encontro com o sensorial e com o chão que um apontamento simbólico para a ação de fazer tijolos e para a relação tão explícita desse ato com a construção e o sustentável⁵⁴. Teve também mais a função de ativar o tato podal que o manual, pois o próprio material barro nos incitava fortemente a pisarmos na terra e na água, afinal, depois que nos havíamos sujado de barro, era-nos oferecida uma lavagem dos pés, realizada pelos performers. Será Ingold (2011b) quem nos lembrará que em nossos pés encontram-se inúmeras terminações nervosas, donde deriva a história de uma reivindicação do tato podal, um lugar mais equilibrado em comparação com os demais sentidos.



Figura 28 - Imagem da instalação *Oficina de Adobe* em *Mais pra menos que pra mais- working progress*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.



Figura 29 - Imagem da instalação *Oficina de Adobe* destacando os elementos água e barro, em *Mais pra menos que pra mais - working progress*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

⁵³ Adobe é um material considerado um dos antecedentes históricos do tijolo de barro.

⁵⁴ Para Mantero um dos eixos do trabalho seria mesmo a eco-construção.

Até agora vimos elementos das performances de Mantero que têm mais a ver com um processo. Mas qual seria o seu “conceito”? O que ela reverbera? Que corpos cria? O que nela interpela? Para Lepecki⁵⁵ (2014) toda vez que nos encontramos com uma *performance art* teríamos de desenvolver seu conceito, “o conceito que a performance nos pergunta”. Assim, o conceito na performance se constitui como “encontro” ou como “resultado de muitos encontros”, como um “aparato crítico capaz de desafiar a própria crítica”, como nos diz Lepecki segundo Deleuze. Desse modo, o encontro crítico que *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) nos propõe é a força de corpos performativos, sejam eles em ação ou em processo, do público ou do performer, da ordem do hodológico, do caminho que é labirinto. No trabalho de Mantero, contudo, há também pistas teóricas para se pensar alguns elementos do *embodiment* e da política na arte.

3.2.2.1 Coreopolítica

Lepecki (2012), com o conceito de “coreopolítica”⁵⁶, teria como preocupação pensar a política dentro da arte. Mas essa questão refrata-se em seu texto, formando outra: coeropolítica permite imaginar “o político” ou “a política”? Para pensar essa questão, Lepecki reúne autores como Jacques Rancière, Hannah Arendt, Giorgio Agamben e o trabalho de artistas da dança e da performance que parecem confirmar a “capacidade de força crítica” do binômio arte-política⁵⁷. Para Rancière e Agamben a arte e a política seriam entendidas mais como atividades “*co-constitutivas*” (Lepecki, 2012, p.43). A arte, em uma posição que não está ligada apenas ao belo e ao sublime, seria responsável por fazer a distribuição do sensível, do dizível, do visível e do invisível (Rancière 2010, p.173, *apud* Lepecki, 2012, p.43). Assim, a política, tal como a estética, estaria fundada no

⁵⁵ Notas retiradas da conferência *Performance and Corporeality*. Consultado em 25 de março de 2015 em: <https://artmuseum.pl/en/doc/video-performans-i-cielesnosc>. Informação verbal.

⁵⁶ O entendimento da dança e da performance como “coreopolítica” de Lepecki (2010, p.47) advém das formações coreográficas, como uma prática expandida, e da compreensão de uma “política do chão”, considerada por Paul Carter como um “atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação”, que, por seu turno, “se co-formatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história”. Por essa via, para Lepecki “uma política coreográfica do chão atentaria à maneira pela qual coreografias determinam os modos como as danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo” (Lepecki, 2010, p.49). Em outras palavras, seria uma atividade particular e imanente de ação, que se relaciona com o chão e com a história, que se transforma e nos transforma no processo, em que o movimento está no “entre” – potência e ação, como espaço de liberdade do possível. A pergunta, então, é como a dança ou a performance relacionam-se com o chão que pisam. E o entendimento de coreografia como prática expandida vai acionar diversos campos, como os sociais, somáticos, raciais, estéticos, políticos que, entrelaçados e formando particulares planos de composição, estariam sempre no paradoxo entre desaparecer e criar devires.

⁵⁷ “De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social de onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade, traria para essa arte uma particular força crítica” (Lepecki, 2012, p.45).

mundo sensível, e consequentemente em sua partilha. Por isso Rancière avança a possibilidade de a arte ativar essas categorias fazendo assim a “partilha do sensível” – “uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a esses lugares”. Noutros termos, são alegorias da desigualdade” (Rancière, 2010, p.115).

Para Rancière seria nessa partilha que se daria, tanto na política como na arte, a possibilidade de se ativar novas percepções, subjetivações, a capacidade de intervir no visível e no dizível e gerar novos modos de vida. Bojana Kunst (2011) aponta que, para Rancière, a arte traria à política algo que ela já contém.

A arte torna visível a divisão do sensível, uma articulação do campo político que está intimamente ligada ao ser da comunidade (Rancière 1998, pp.60-65). A questão básica sobre a relação entre política e arte, portanto, não diz respeito à autonomia da arte e à subordinação à política, mas especialmente ao lugar antagônico e inevitável do comunal, que diz respeito aos modos de vida materiais e sensoriais possíveis que ainda estão por vir. Aqui, a arte está intimamente ligada às questões sobre as condições e as possibilidades da própria vida e toca a divulgação dos modos potenciais da realidade comum (Kunst, 2011, p.129).

Para Rancière (2010), a junção do campo da arte e da política estaria radicada no “dissenso” (desentendimento)⁵⁸. “Em si mesmo dinâmico e cinético”, o dissenso seria capaz de produzir “a ruptura de hábitos e comportamentos”, e ainda provocar a dispersão “de clichês que empobrecem a vida e seus afetos” (Lepecki, 2012, p.44). Essa forma de conceber a arte como partilha do sensível aliada a uma política do chão permite a Lepecki pensar a formação de uma coreopolítica nos contextos que estuda, pois revelam “entrelaçamentos profundos entre movimento, corpo e lugar” (Lepecki, 2012, p.55). Por sua vez, tais entrelaçamentos podem sempre resultar em algo inesperado, já que para Hannah Arendt um dos sentidos da palavra “ação” seria o da capacidade de iniciar algo novo, tomar iniciativa, agir. A política e a arte por meio do agir teriam a capacidade de realizar uma ação que poderia escapar do esperado, e assim performariam o impossível e o improvável⁵⁹. Na análise de Lepecki é na fissura⁶⁰ do chão urbano que emerge a

⁵⁸ No que tange à política para Rancière (2010, p.57), o problema do consenso seria que ele exclui os indivíduos dessa possibilidade de ruptura, pois o dissenso, em vez de algo relacionado “ao conflito de interesses ou de valores entre grupo”, diz respeito “à possibilidade de opor um mundo comum a um outro”.

⁵⁹ “O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, ou seja, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável” (Arendt, 2007, p. 189).

⁶⁰ Para Lepecki (2012, pp.56-57) a ideia da fissura se daria também em uma aproximação teórica com Félix Guattari, a partir do conceito de ‘fissura’: *cracks dans l'état des choses, l'état des lieux, l'état des normes... Cracks nous induisant par devers nous, à de nouvelles pratiques sociales et à de nouvelles pratiques esthétiques, qui se révéleront de moins en moins séparées les unes des autres et, de plus en plus, en complicité de destin* (Guattari, 1987, p.1 *apud* Lepecki, 2012, p.56). “Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar” (Lepecki, 2012, pp.56-57).

coreopolítica. A fissura vista como um lugar ou chão que desestabiliza, que embaralha e coloca em movimento o dissenso.

Qual é a rachadura de *Mais pra Menos Que Pra Mais* (2013), que a faz emergir como força crítica ou coreopolítica? Mantero reativa o comum, chama para a arena reflexiva o pensar em conjunto. No “estar junto” pode proporcionar às pessoas uma “condição de”, isto é, um voltar-nos às capacidades sensoriais, voltar-nos à “condição” para qualquer coisa, algo como sentir o “cheiro do ar” (Mantero, 1998a, p.35). A ideia de comunidade e de arte entrecruzam-se com a vida, mas Mantero não é ingênua e nem anacrônica. Dessa forma, quando lida, vive ou pensa a ideia de comunidade, o que está em jogo é também o debate de categorias como conjunto, criação, coletividades, colaboração, hierarquia, solidariedade, responsabilidade. Um pensamento que, no seu trabalho, intensifica suas linhas de força, resulta em processos, criação de metodologias e práticas.

Pensar junto, o que também experimentei quando participei do processo de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), corresponde à construção de um pensamento que é traduzido em ações, de modo que “o produto não é só algo escrito ou falado, é de fato o pensamento em ação, uma ação que depois terá mais ou menos afinidade com o pensamento” (Mantero, 1998a, p.35). Isso evoca certa passagem de uma “conversa-entrevista” com José Gil, segundo à qual pensar junto seria “uma forma muito mais difícil do que pensar contra”. Pensar a mesma coisa mas diferente, como coloca Gil, seria um modo mais sofisticado, mais inteligente de pensar (p.35), o que revela também a ideia de comunidade como oposto ao ideológico. Conforme propõe Bojana Cvejić (2005, p.5), essa seria também uma forma de compreender a noção de comunidade como solidariedade, “quando nossas diferenças são as semelhanças em que confiamos”⁶¹. Não havendo assim uma fusão dos indivíduos, mas, em vez disso, contato, “contato de singulares” (Cvejić, 2005, p.5).

A solidariedade, por sua vez, exige abertura para se poder pensar o que sozinho não se pode pensar. Mantero – como mestre ignorante, para fazer alusão a Rancière (2010) –, nos diz de uma metodologia em que, malgrado seja ela que prepare temas e ideias para a criação, isso não se dá com o intuito de transmitir aos seus interpretes o que vai ser feito, mas sim corresponde à ideia de que o outro pode sempre nos desafiar a novas compreensões e apreensões. Como considerou Mantero, essa seria mais uma forma de fazer com que as ideias se “ramifiquem” e de ter o “retorno de coisas que nunca

⁶¹ *We can exemplify solidarity when our differences are the commonality we trust.*

pensaríamos sozinho” (Mantero, 1998a, p.35). Ideia que nos remete de volta ao que Ingold (2011, 2013) diz sobre o crescimento do conhecimento em nós, sempre ligado ao emaranhado das linhas da *meshwork*.

Em concepções como essa, a abertura da solidariedade é a abertura daquilo que “fecha as possibilidades de circulação, de erupção e de contato” (Gil, 1998, p.36). Mantero também desmonta, na relação com a comunidade, a figura daquele que sabe tudo, ou como identifica Ingold (2011, 2013), daquele que define o pensamento pelo modelo hilemórfico. Portanto, em seu trabalho há um caminho-labirinto, há voltas ao sensorial, há movimento em fluxo e há o não-saber. Dessa forma, o processo se abre sem o comando centralizador ou mesmo central de Mantero; comando que pudesse dizer exatamente qual seria a coreografia a ser dançada. Nesse momento é que se oferece a todos a ‘condição de’, uma base igualitária de colaboração.

Vera Mantero é uma artista engajada em seu comprometimento político e crítico, revelados por sua postura na vida e nos próprios temas que percorrem suas práticas artísticas. Contudo, parece importante percebermos que a militância de um artista não deve ser vista como ponto principal da questão. O ponto central seria antes poder ativar “o corpo como potência relacional”, como “consciência ativa para criar ‘estilo de vida’”, essa sim uma “situação política”, pois “a performance negocia e cria corpo-aqui-e-agora” (Fabião, 2008, p.245).

O performático em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) constrói corpos ativos, como propõe Rancière (2010, p.122); corpos capazes de terem “suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem sua própria história a partir daquela”. Nesse sentido, para Mantero⁶² (2016), as artes performativas se diferenciariam por serem capazes de construir “um *puzzle* com a existência”, pois seu lugar é o estar aqui, ‘estar no aqui do que é o mundo’. Elas possibilitariam o ‘manuseio’ – no sentido artesanal da ‘prática qualificada’ – desses elementos e de tantos outros com nossos corpos. ‘Manuseio’ com outros corpos e com os elementos do mundo em fluxo, com a força da cena, que ao meu ver é uma grande arena reflexiva. Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013), esse *puzzle* se constrói no caminhar. É pelo caminhar que Mantero aborda o espaço: caminhar por onde se quisesse no templo sagrado do teatro, “sujá-lo de barro”, sujar-se de barro “dentro dele”, poder “atravessar a terra, atravessar as palavras, atravessar

⁶² Notas retiradas da entrevista de Mario Afonso a Vera Mantero (2016) no projeto *Prata da Casa*, disponível em: <http://pratadacasa.pt/veramantero/>. Consultado em 10 de março de 2018. Informação verbal.

os sons, atravessar os gestos, atravessar as máscaras e os sentidos” (Mantero, *folha de sala, Mais Pra Menos Que Pra Mais* - 2013). É a construção de um mapa hodológico que se faz ao fazer-se quando o fazemos, como em *Oferecem-se sombras*. Deleuze, ao falar da escultura como hodológica, considera que “não é a paisagem o que ordena o caminho, mas seriam os caminhos que ela ordena, ela é em si mesma uma viagem (Tiberghien, 2012, p.172 *apud* Deleuze, 1991, p.84). O espaço assim se abriu, deixou-nos habitar e ativou um campo de sensibilidade

Mesmo não havendo nessas vivências uma “dança na contramão sobre um chão rachado”, tal como a descreve André Lepecki ao dar certo exemplo (2012), havia um coro gestual com máscaras e uma clara tendência à percepção mais fina, mais atenta ao pequeno. A performance toda talvez tenha sido organizada pelo ato de fala de que ‘mais é menos’, como na epígrafe que abre essa sessão e no próprio título da obra. Talvez ali tenhamos aprendido a sermos ‘sensíveis ao menos’ e a apreendermos o ‘menos do sensível’. Aprender a ‘baixar a bola’, ‘baixar a bola’ criativa para poder ampliar a receptividade, por via do ‘menos que é sempre mais’. E havia ainda um outro ato de fala: o de ‘ser bicho e não ter vergonha de si’ (Mantero, *folha de sala, Mais Pra Menos Que Pra Mais*- 2013). Esse ato de fala é da ordem dos devires. ‘Poder ser bicho’ seria encontrar uma forma que nos “suspenderia da humanidade” para assim fortalecer o “sentido de ser” como nos trabalhos de Eyko & Koma (Lepecki, 2016, p.111)⁶³ ou no Butô. Uma forma de devir.

O devir, conforme propõe José Gil⁶⁴ (2016) nos remete a um pensamento filosófico de corpo, que vem de Antonin Artaud, do “Corpo sem Órgão” (CsO) retomado e trabalhado por Deleuze. Esse conceito aponta, no contexto da criação, para a eliminação da forma e da função, a combinação de forças novas ou tornadas possíveis, a construção de novos órgãos virtuais. Para Deleuze, no devir estamos no plano do virtual, da multiplicidade das forças, no plano do micro, do transcendental. No aceder ao “devir animal” haveria, segundo Gil, uma ideia de vida, visando por assim dizer à produção de mais vida, um percurso que não se finaliza. Assim o pensamento de Deleuze se desenvolve no plano molecular (devir animal) o que “cria um efeito”, uma “ideia de experiência” que

⁶³ As Eiko remarks, wishing not to be human “is not to say I deny humanity, but to strengthen our sense of being” (in Yokoboski 2000: 27). One strengthens one’s sense of being by embarking on the endless adventure that does not seek to colonize or dominate, but rather to yield to the calls of the animals, plants, ghosts, elements, mere things (Lepecki, 2016, p.111)

⁶⁴ Conferência de José Gil “Sobre a teoria deleuziana do corpo”, realizado em 27 de maio 2016 no Seminário Permanente em Performance e Filosofia, realizado no contexto do AELab – Laboratório de Estética e de Filosofia das Práticas Artísticas do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Informação verbal.

implica envolver o plano fisiológico no plano molecular. Nessa passagem dissolveria o plano do vivido, sentido e experienciado levando-nos ao corpo paradoxal. Pensando a performance de um modo geral, ela se situaria em uma zona de transição, sendo “o corpo do performer, um CsO que circula em um espaço empírico que é desestruturado pela performance em ação” (Gil, 2016, s.p). O trabalho da performance é “um meio de provocar o caos, o salto” e o caos, “um meio e uma experiência” (*Ibidem*, 2016). Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) um corpo que é mais por ser menos e em devir se transforma em maneira de se intensificar linhas de fuga, “linhas erráticas” (Deleuze, 1997, p.73): essa seria sua dimensão coreopolítica. E por produzir ações, o corpo sempre poderá, como vimos, dar lugar ao que escapa do esperado.

3.2.2.2 Incorporação-desincorporação

Como em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) e *Oferecem-se sombras* (2013), a ideia de paisagem não está ligada à ideia de cenário – ou a uma “arte descritiva que gostaria de ver o mundo estendido sobre uma tela” (Ingold, 2015, *e-book*) –, não estaríamos então falando de um corpo “confinado a um lugar na paisagem” ou do espaço estriado. O espaço se faz dinâmico, como um “lugar praticado”, da ordem do espaço liso que não confina o mundo “ao âmbito da superfície” (Ingold, *e-book*). Para Ingold (2011, 2013) a experiência do espaço liso é da ordem da atmosfera. Na manifestação atmosférica, continua Ingold, quem percebe o mundo “mistura-se e satura a sua consciência, que gera a sua própria capacidade de perceber. Em suma, a experiência do espaço liso é liso, som e sensação, não algo que obtemos por meio deles” (Ingold, 2015, *e-book*, itálico do autor).

A partir disso Ingold infere algo que nos ajuda a pensar sobre o *embodiment*, no sentido de se fazer o enfrentamento do que realmente afeta os sentidos. O primeiro ponto seria que o conceito de paisagem na arte (como por exemplo o de paisagem sonora, tátil etc.) pertence aos “fluxos do meio” e não ao espaço estriado, “conformatado às superfícies” (Ingold, *e-book*). O segundo ponto seria tentar evitar que a experiência sensorial seja vista como corporificada, pois “podemos na prática estar ancorados no solo, mas não é a luz, o som ou a sensação que nos seguram. Pelo contrário, eles se esforçam para tirar-nos os pés do chão; a luz inunda, o som afoga, a sensação nos leva para longe” (Ingold, *e-book*). O corpo, por estar “imerso no fluxo do meio”, é “iluminado, sonorizado, extasiado”, não é “empacotado”, como lembra Ingold via Sheets-Jonsthone. Ouvia-se em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) um corpo performativo produzindo uma atmosfera

sonora que misturava palavras, ruído, silêncio, tudo sempre ligado ao movimento – havia um fluxo em um espaço liso. Poderíamos assim ter como ponto de partida que a experiência perceptiva liga-se com sensações que “varrem o corpo em suas próprias correntes” (Ingold, *e-book*). Essa ideia constitui para nós uma pista epistemológica.

No teatro da Culturgest, entre a fumaça e a luz, “imersos no fluxo do meio”, do alto, das beiradas das cabines de tradução simultânea do auditório (fig.28 e fig.29), sentíamos por todos os lados a presença coreográfica e sonora de um coro formado por três performers mascarados (bailarinos e atores). O coro, “ferramenta e elemento básico do teatro”, rompeu com a narração dramática, pois colocou em jogo “a presença do público aqui e agora no teatro – no *theatron*” (Lehmann, 2013, p.865). Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) havia um ‘nós’ coreográfico, mas não em uníssono, havia um *delay* nos movimentos que os distanciava de uma marcação rígida. Havia ainda naquele conjunto de três uma sensação de serem mais, talvez pela forma como ocupavam as cabines, sempre transitando de um hemisfério a outro, entre o desaparecer de um lado e o aparecer do outro e vice-versa, o que parecia produzir uma presença em seu “sentido forte” da habilidade do bailarino de comandar e ocupar o espaço, prendendo a atenção do espectador (Fischer-Lichte, 2012, p. 9).

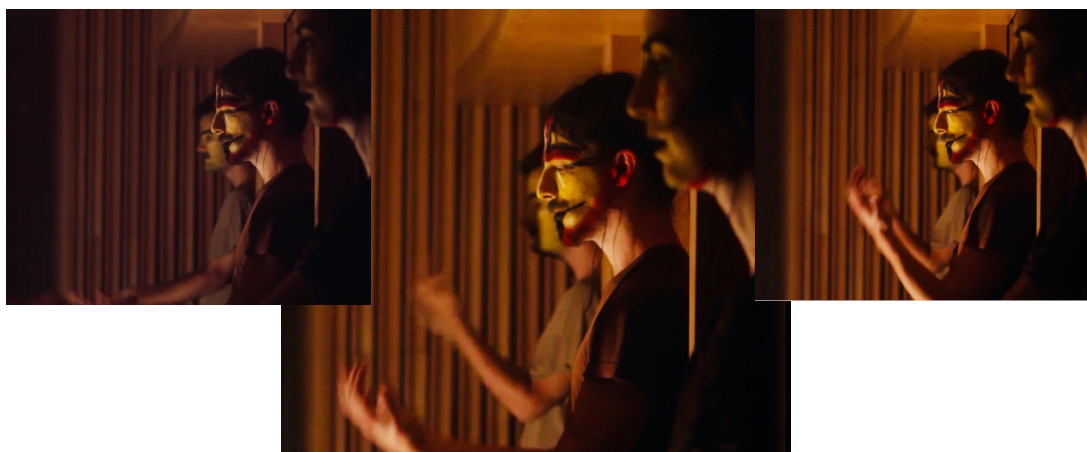


Figura 30 - Imagem aproximada dos performers na instalação *Criação de Gestual*, em *Mais pra menos que pra mais- working progress*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Maíra Santos.



Figura 31- Imagem distanciada dos performers na cabine de tradução simultânea, na instalação *Criação de Gestual*, em *Mais pra menos que pra mais- working progress*, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Máira Santos.

Contudo, essa presença suscitava outras estranhezas, agora mais ligadas ao gestual criado. O gestual em si era muito simples e muito claro, mas havia nele algo como um duplo esvaziamento: um esvaziamento no sentido meditativo, portanto pleno, e um esvaziamento no sentido do próprio gesto, que parecia se constituir como um movimento separado do corpo. Essas dicotomias lembram as observações de Cvejić (2015) sobre a quebra da ligação entre corpo e movimento, o que não resultaria, como vimos, tão somente em não-movimento, ou em ato parado. Pois bem, *Criação Gestual*, nome dado ao coro por Mantero, levou-me a pensar em duas direções antagônicas. A primeira delas seria a quebra entre corpo e movimento, um corpo alienado de seu próprio corpo – certa presença cênica de um nível energético baixo, resultado talvez do uso do dispositivo mp3, que servia como comando para a realização do gestual. Contudo, o uso do mp3 parecia criar um efeito tornando os corpos pouco obedientes, haja vista os *delays* dos gestos entre eles, pois mesmo com o dispositivo não se alcançava ou não se desejava alcançar o uníssono e o sincrônico.

A partir dessa impressão, seria possível elaborar perguntas de alcance mais geral. Não seriam esses processos sem processo, processos em certa medida empobrecidos, dinâmicas específicas que enfraquecem o corpo, já que favorecem certa falta de

investimento tanto no labor quanto no aspecto fisiológico⁶⁵, a ponto de os fones de ouvido terem se tornado necessários e presentes? Ou, dito de outra forma, não seria ainda essa escolha um indício de que o treinamento das artes performativas está se tornando obsoleto? E, em uma segunda direção, não seria a incorporação da tecnologia, nesse caso a do mp3, algo que poderia fugir da ideia da pessoa atada ao corpo glorioso, discutido por Lepecki (2012, 2016) segundo Roberto Esposito (2012)?

Lepecki (2012) chama atenção para o perigo da noção de *embodiment*, que pode glorificar a pessoa e impedir o salto do inorgânico, a aparição do que “se sente não à frente mas atrás”. Entretanto, é possível que minha impressão tenha sido movida por certo apego às técnicas da dança, técnicas pressupostas em minha expectativa pelo labor e que, justamente, constituíram historicamente na dança formas de se criar *embodiment*. Portanto é possível que a performance acima, vista agora por outro ângulo, ao propiciar uma não-incorporação do movimento – em favor da incorporação do dispositivo mp3 –, ofereça um caminho para ativar outras forças que ultrapassam qualquer noção de pessoa. Atar o corpo à tecnologia no lugar do *embodiment*, se configuraria assim como uma saída de escape do *self*, e assim um modo de se repensar o próprio labor artístico, e por extensão a quantidade dos ensaios, a ideia de técnica, a qualidade da presença, dentre outros aspectos da dança? Essas questões devem ficar em aberto.

De todo modo, essas observações talvez permitam repensar a relação do corpo com o dispositivo. Ou seja, isso faz pensar em corpo e dispositivo embaralhados, reorganizando os sentidos, pois se há algo ‘acoplado’ ao ouvido talvez se possa ativar assim um corpo que transforma nosso jeito de desejar. Nesse sentido, no aspecto residual do comando, isto é, no ‘entre’ que se interpõe entre a recepção do comando e a realização da resposta, no entre que se cria entre ‘o que fica’ e ‘o que escapa’ haveria uma forma de se abraçar o ‘não-saber’ em um estado de performance, e esses seriam modos de se chegar à produção de presença (Gumbrecht, 2010)

Por fim, em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) havia certo uso particular de máscaras. Ora, se considerarmos os performers dessa obra como os gregos – que não distinguiam as palavras ‘máscara’ e ‘rosto’, tanto na língua quanto no teatro⁶⁶ – então

⁶⁵ O “labor” não é visto aqui como redução ao esforço fisiológico como forma mecânica ou em uma relação meramente instrumental entre meios e fins, mas envolve pensamento (Parviainen, 2003, p. 162)

⁶⁶ Marlene Monteiro Freitas em *O fio na meada conversa com Marlene Monteiro Freitas*. Publicado pelo Teatro Nacional D. Maria III. (2017, p.7).

teríamos nos performers, nesse caso, o prenúncio da junção “da pessoa” e “do ser humano”, separados pela pessoalização moderna⁶⁷.

Em suma, *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2013) se deu de modo a elevar o sensorial acima do lógico pela criação de um corpo intensidade em vez de um “corpo cartorial” (Pelbart, 2018, n.p); a percepção acima da consciência; alegria, utopia e gozo acima do pessimismo; o sutil acima do radical. Talvez a cada dia pudéssemos acrescentar um ponto, como nos pediu Mantero no preâmbulo desta sessão. O teatro se fez como algo tangível, assim como na pólis: a voz do ator político poderia ser ouvida. A força performativa da linguagem – escrita e falada (leitura) – transformou o teatro da Culturgest em uma grande arena reflexiva que transbordou para a rua, e assim nasce *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014).



Figura 32 - Imagem do final de *Mais para menos que pra mais - working progress*, o teatro como uma grande arena reflexiva, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia de Maíra Santos.

⁶⁷ Ver Esposito (2012).

3.3 Prática artística: notas de dentro - Um Pra Um - Passeios Ruminantes



Figura 33 -Fotografia do blog *Uma horta em cada esquina*, início da implementação da horta no sistema de permacultura, junto à via férrea, Entrecampos, Lisboa, 2014 (a primeira, no alto) e a imagem que estampou o material gráfico do projeto *Mais para menos que para mais: projeto-performance-instalação*, criação de E. Francisca, V. Mantero, & R. Santos.

3.3.1 *Mais para menos que para mais: projeto-performance-instalação (2014)*

Mais Pra Menos Que Pra Mais – projeto-performance-instalação (2014) (Mantero, 2015, p.169) foi um evento de cinco dias realizados entre a Culturgest e o Teatro Maria Matos que abrangeu hortas, performances, um congresso de agricultura urbana e periurbana, concertos, *workshops* (adultos e crianças), instalação-performance, experimentações sonoras, visitas guiadas, mostra de documentários, piquenique ao anoitecer, áudio-instalação, vídeo-instalação e dança. A história desse projeto passa por *Oferecem-se sombras*, passa por inquietações, poéticas e de cunho ecológico, encontros, parcerias e ação. Da ação, o improvável: da feitura de um evento gratuito, com arte e formação, à criação de um imaginário agrícola citadino, dando a conhecer espaços da cidade e dos teatros Culturgest e Maria Matos, espalhando de fato jardins de permacultura no centro de Lisboa.

Se eu precisasse dar um subtítulo para esta parte da tese ele seria “conhecendo por dentro”, em uma alusão direta a Ingold (2013, 2017): *knowing from the inside*. Isso deve aludir ao fato de que desta vez participei como performer em duas situações ‘por dentro’ do projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), nas performances *Um Pra Um - Passeios Ruminantes* e *Leituras ambulantes*. Participei também como voluntária de parte do processo da implementação da horta em permacultura, chamada de *mandala*, que se configura em um *design* circular. Assim comecei o meu processo criativo um pouco antes de saber exatamente qual seria o meu papel como artista no projeto como um todo. Havia espaço para que pudéssemos também propor ações. De qualquer forma, comecei a habitar esse baldio e seus arredores, ‘sujando-me’ de terra, conversando com as pessoas, pegando na enxada, carregando pedra e plantando. Como nos lembra Flusser (2014, p.104, aspas simples do autor) o gesto de plantar é um “gesto antigo, um gesto histórico. É dramático, uma ação, uma agitação. É por isso que os romanos chamaram-no *Agar* e a plantação, de ‘agricultura’ (agitação controlada)⁶⁸. A agricultura é contudo uma “abertura ao gesto de espera”: preparar a terra, cavar buracos, cobrir as sementes com terra (na permacultura também se cobre a semente com palha para protegê-la do sol). E por fim, muito importante: esperar. Há uma qualidade nessa espera, trata-se de uma espera atenta, preventiva, protetiva (Flusser, 2014, p.101). Para Flusser (2014, p.104), ao contrário do fazendeiro que “força o mundo a uma ordem (campos cultivados)”, quem cultiva como o ecologista concebe o mundo como “uma relação, como *oikós*”. *Quando se estuda e pratica permacultura, antes de qualquer intervenção se faz necessário observar a natureza. Há um trabalho de se treinar a observação, olhar no território suas linhas de energia, suas linhas da chuva, os ventos dominantes, a máxima exposição ao sol. Modela-se o terreno potencializando o que já existe. Assim como as minhocas a permacultura produz solo* (Santos, 2014, caderno de campo). Dessa forma, fazem sentido as considerações de Flusser (2014, p.101) quando ele explica o *oikós* como um campo de atuação e reação e o ecologista como um “programador de um contexto de relacionamentos”. Envolvi-me no tempo do cultivo, tentamos assim domar a terra com uma agricultura alternativa. De um ponto de vista metodológico a observação participante envolveria *knowing by doing*, *knowing by performing*, *knowing from the inside* (Ingold, 2017).

O processo com Vera Mantero consistiu em três encontros e trocas de *e-mails*. Nos encontros, nós performers, sentados na relva, ao lado dos pavões no jardim da biblioteca

⁶⁸ Trad. minha de: *the gesture of planting is the historic gesture. It is dramatic, an action, an agitation. That is why the Romans called it ‘ager’ and planting ‘agricultura’ (controlled agitation)*”.

Galveias, pensamos juntos, vimos estratégias, imaginamos situações e sobretudo conversamos. Conversamos sobre as minhocas serem como os deuses, pois são capazes de produzir terra. E os homens, por meio de um processo chamado compostagem ou permacultura, também, assim como as minhocas, poderiam produzir terra e se igualarem aos deuses. Conversamos sobre árvores espalhadas pela cidade que dão ginja e cerejas, boas para o consumo. Também sobre um pomar escondido dentro de um parque de estacionamento. Conversamos sobre poder transformar nossos meios de locomoção, sobre formas de consumir, sobre o quê e como consumimos, sobre a possibilidade de se ter uma vida mais sustentável, a relação entre o campo e a cidade, entre muitos outros assuntos. Para Ingold as conversas seriam a essência do saber por dentro, pois estão sempre abertas, em processo, levando a novos desdobramentos. Por serem dialógicas as ideias estão sempre “a ponto de aparecer, de tomar forma” (Ingold, 2017, p.97). Foi assim que o trabalho foi se moldando, numa mistura de histórias e narrativas. Dava-se ali uma troca de experiência de vida e ideias estéticas para o trabalho.

Mantero nos conta que esse trabalho cresceu de uma série de questionamentos parecidos como esses que apareceram em nossa conversa. Ela conta de uma “volta à cidade” depois de uma experiência no campo e da inquietação: “como viver uma vida mais sustentável sem ter de deixar a cidade?” (Mantero, 2015, p.170). Também que as conferências do *Ciclo Transição*⁶⁹, realizadas no Teatro Maria Matos, foram um motor importante para toda a ideia do projeto. Foi sobretudo a conferência dada pela britânica Carolyn Steel que deu o grande impulso para o trabalho de Vera estivesse focado mais na ideia de voltar a produzir comida na cidade. Na tese de Carolyn Steel, o aparecimento do comboio acabou por afastar a comida do centro das cidades ao encurtar as distâncias geográficas, ao transportar não só coisas e objetos mas os próprios animais, fazendo com que os animais desaparecessem do cenário da cidade, bem como a própria produção da comida. O comboio, assim, acaba transformando tudo o que tem a ver com nossa alimentação. O espaço adjunto à via férrea da Rua de Entrecampos em Lisboa foi o que recebeu a primeira autorização para a construção da primeira grande horta do projeto – a horta *mandala*, no sistema da permacultura –, vindo então muito a calhar, constituindo-se quase como uma provocação ao comboio:

Queríamos dançar entre os legumes, desaguar entre raízes, fazer música para entusiasmar sementes, desenhar para ouvir plantas, trautear o seu crescimento, comer em frente à comida (quando ela ainda está na terra), falar para e a partir de hortícolas, dizer grandes

⁶⁹ Disponível em: <http://www.teatromariamatos.pt/ciclo/ciclo-de-conferencias-transicao/>. Consultado em 24 de janeiro de 2016.

textos no meio da horta, ter cenografias comestíveis. Queríamos contrariar o comboio e ver a comida a crescer ao pé das nossas casas, em terrenos ociosos pelos quais passamos todos os dias, e entusiasmar outros a cultivá-la conosco. Queríamos ter mão na comida (Mantero, Francisca e Santos, folha de sala, 2014)

Um dos objetivos diante dos problemas e inquietações de Mantero foi a tentativa de fazer nesse trabalho um movimento real e não-metafórico do que poderia ser a implementação de formas alternativas ambientais em torno de ideias como soberania alimentar, energias renováveis. Tratava-se enfim de uma reflexão pública sobre essas e outras questões, como a da possibilidade real de se criar hortas urbanas. Toda a ideia do projeto passou então por fomentar ações artísticas imbricadas com um ambiente sustentável. Pensou-se em hortas a serem construídas meses antes dos dias do evento, a fim de que se pudesse dar o devido tempo para que o alimento fosse de fato cultivado, servindo tanto de “cenário” quanto de “tema” para as performances, e ainda que se pudesse desenvolver *workshops* ligados às suas formas de cultivo na cidade.

A ideia avançou para que, além disso, pudesse haver mais debate sobre o assunto e dessa forma pensou-se na criação de um congresso que aconteceria em paralelo às atividades artísticas, durante o evento. Pensou-se também, com isso, em dar às pessoas a oportunidade de partilhar suas experiências e quem sabe alargar seus projetos. Pretendeu-se também ao final do evento fazer a colheita dos alimentos, prepará-los e servir ao público na forma de um grande banquete festivo. Assim nasceu dentro do projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) o projeto *Uma horta em cada esquina*⁷⁰. Do projeto resultou o cultivo de quatro hortas em diferentes sistemas: permacultura, hidropônica e vertical, realizadas portanto, não de forma tradicional, mas sim dentro de vários e específicos agires ecológicos e biológicos. O projeto das hortas iniciou-se meses antes da estreia do evento, e durante todo o tempo de implementação, cultivo e manutenção foram realizados em diferentes *workshops*, gratuitos e abertos ao público, tecendo ainda parcerias com cooperativas e universidades.

Em outra ocasião⁷¹ refleti que o estudo de Lepecki, ao recuperar autores que entendem a dança como “teoria social da ação” e como “teoria social em ação”, possibilitariam à dança teorizar inevitavelmente, nesse ato, o seu contexto social. O teórico marxista da dança Randy Martin (1998), por exemplo, trabalha com a hipótese de que a

⁷⁰ Disponível em: <https://sites.google.com/site/umahortaemcadaesquina/mais-pra-menos-que-pra-mais>. Consultado em 07 de maio de 2015.

⁷¹ Outra ocasião diz respeito a minha reflexão sobre a peça de Claudia Dias *Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito*. Ver Santos (2014).

dança, quando dançada e vista por um público, torna disponível os meios pelos quais uma mobilização é feita. Dessa forma, a relação entre dança e a teoria política não deveria ser entendida como uma metáfora da política e do social. Ela teria a capacidade de interpelar o contexto de onde emerge.

Seguindo a pista desses autores, e com a compreensão do entendimento de uma “política do chão”, tal como considerada por Paul Carter, vimos que a dança ou a performance teriam força “coreopolítica”. A dança em sua prática expandida, como no projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* poderia ser capaz de trazer força crítica e de ser entendida como matéria-prima, como propõe Hewitt (2005, citado por Lepecki, 2012, p.48). Pelo fato de não ser compreendida como metáfora, como sugere Martin, nem como um reflexo de determinada ordem social, como sugere Hewitt, nessa “epistemologia ativa da política em contexto” a dança denomina e articula “os elos entre práticas artísticas, sociedade e política (Lepecki, 2012, p.46). Nesse sentido, Mantero clama por responsabilidade, no sentido atribuído ao termo por Hannah Arendt (1993): algo equivalente à promessa de mudança e de renovação.

Tendo isso em vista, onde estaria a força crítica de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014)? Para chegarmos a uma resposta, que também deve funcionar aqui à guisa de conclusão, seria necessário construir um posicionamento crítico que revele que não há “adesões” às definições dadas pelos artistas estudados (ou pelos autores citados), assim como o uso e as vivências do material produzido por esses autores e artistas não são motivados por afinidade eletiva pessoal. Esse caminho que distancia do âmbito pessoal talvez forneça uma pista para a constatação objetiva de quais os pontos a força crítica desses trabalhos mais avança. Desde o anúncio de *Mais pra Menos que Mais* (2013) talvez tenhamos chegado a uma resolução final a respeito.

Passado quase um ano da realização da obra, Mantero, refletindo sobre *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) em uma publicação organizada por Claudia Galhós – *There is Nothing that is Beyond our Imagination* (ArtinSite, 2015), avalia a performance pela tríade: “projeto-performance-instalação”. A ideia de projeto, como vimos, esteve sempre presente, contudo nunca considerada como parte do gênero, o que me leva a pensar que ele se impôs como uma grande força, haja vista também a própria dimensão que a performance como um todo tomou. Esse projeto, contudo, esteve inserido em outro grande projeto, *Create to Connect*, financiado pela Comissão Europeia. Trata-se de cerca de treze

instituições que juntas estariam tentando remediar a crise com o financiamento de projetos artísticos que se preocupassem com os “problemas atuais”⁷² e que pudessem “educar o publico” a desenvolver “novos modelos de produção”, bem como “novos caminhos inovadores” Fala-se também em se criar um “senso de comunidade” pois estaríamos assistindo a um processo de “desvinculação dos cidadãos da esfera pública”. Vera Mantero foi uma das escolhidas pela curadoria da rede *Create to Connect*. Na apresentação da sua página no O Rumo do Fumo Mantero contextualiza os trabalhos aqui discutidos – que tenho denominado de trabalhos em série – como verdadeiros posicionamentos relativos à “sustentabilidade ambiental e econômica, de coesão social e inclusão, de Cidadania”⁷³.

A parte do projeto de Mantero que participei como performer, voltou-se novamente para a arte da hodologia, que se deu por meio de visitas guiadas, performáticas e não-performáticas entre o Teatro Maria Matos e a Culturgest, passando por todas as hortas criadas. Porém, ao contrário das demais performances, esse caminhar acabou sendo organizado como uma performance à parte dentro do projeto *Mais pra Menos que pra Mais* (2014). Como anunciava o próprio nome, *Um Pra Um – Passeios Ruminantes*, cada espectador seria conduzido por um performer por um percurso sensorial/artístico/ecológico pelo tempo de uma hora. Não nos foi dado nenhuma partitura para a realização dos percursos. Os performers poderiam criar o que bem entendessem dentro desses espaços e do tempo estipulados. Contudo, por mais aberta que fosse a proposta, na criação desses percursos não faria sentido inventar um que não tivesse a ver com o projeto ou com tudo o que a ele estava vinculado (por exemplo, as cinco hortas). Dessa maneira, todos os percursos de uma forma ou de outra acabaram acontecendo de modo um tanto quanto pré-determinado, o que revela uma abordagem quase que diametralmente oposta à dos outros dois trabalhos da série. Esse tipo de trabalho estaria então mais próximo do caminhar do dédalo de que fala Ingold, cheio de propósitos, intenção e direção: “Quando dizemos que a ação é intencional, queremos dizer que há uma mente trabalhando, operando a partir de dentro do ator, conduzindo-o para um propósito e direção que estão além das leis físicas do movimento. No dédalo, a intenção é a causa, e a ação, o efeito” (Ingold, 2015, p.26).

⁷² Disponível em: <http://www.createconnect.eu/vera-mantero-mais-pra-menos-que-pra-mais-rather-less-than-more/>. Consultado em 15 de fevereiro de 2017.

⁷³ Disponível em: http://www.orumodofumo.com/pt/artistas/vera-mantero_2. Consultado em 16 de fevereiro de 2018.

3.3.2 *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*

Foi no decorrer das ações de *Baldio – estudos de performance*, no evento *Em Reunião*⁷⁴ realizado no Maria Matos que re-encontrei Vera Mantero. Interpelei-a perguntando se poderia participar do próximo projeto *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014). Meses depois receberia um *e-mail* de Vera Mantero contando-me sobre seu novo trabalho em colaboração com Elisabete Francisca e Rui Santos, e convidando-me para participar do projeto.

Como dizia no início, o processo com Mantero e Francisca em *Um pra um – Passeios Ruminantes* constituiu-se por dois encontros com todo o grupo e trocas de *e-mails*. Além das conversas e partilhas, o encontro foi feito para pensarmos e decidirmos juntos o que viria ser a própria performance. Dessa forma, Mantero nos colocava ao seu lado para pensar o que seriam essas dramaturgias caminhantes. Assim discutimos hipóteses, fizemos tentativas de prever a reação do público, pensamos ponto de saídas e entradas, aventamos possibilidades sobre os percursos, elaboramos enfim quais seriam os limites da nossa liberdade criativa. Haveria também eventos justapostos aos percursos, outras performances acontecendo ao mesmo tempo. Soubemos disso porque foi-nos dado conhecer o evento como um todo, sobretudo suas metas e desejos. Mantero e Francisca queriam que tentássemos dar tempo para que o público pudesse contemplar e portanto entrar em diferentes estados. Esses estados também poderiam ser obtidos por um trabalho que focalizasse a experiência sensorial, por exemplo: deixar as pessoas deitarem na terra, cavarem buracos, plantarem, ficarem de olhos fechados, imaginarem hortas onde não havia horta alguma. A imagem do verde, isto é, da comida, brotando da pedra como na foto do cartaz do projeto *Uma horta em cada esquina*⁷⁵ era nosso grande mote e forte imagem, algo que teceria relações com outra parte da programação, o filme sobre o movimento *Incredible edible*⁷⁶, por exemplo, que conta a história de certas pessoas na Inglaterra que passaram a cultivar em espaços desregulamentados, promovendo uma guerrilha do verde. Tocamos também outros temas, como a possibilidade de tornar doces as frutas amargas

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/em-reuniao-seminario-conferencia-20140314/>>. Acesso 12 de outubro de 2015.

⁷⁵ Ver em: <https://sites.google.com/site/umahortaemcadaesquina/home>. Consultado em 10 de abril de 2018.

⁷⁶ Disponível em: <http://incredibleediblenetwork.org.uk/our-incredible-edible-founder>. Consultado em 12 de janeiro de 2018.

dos pomares urbanos. O percurso também poderia ser compostos por ações, como a de lançar bombas de sementes espalhando girassóis à deriva pela cidade⁷⁷.

O primeiro encontro terminou com Mantero e Francisca nos mostrando os espaços que o projeto das hortas envolveria. Um deles passava ao lado do chafariz de Entrecampos. Nele há um grande painel de azulejos que nos mostra o que era Lisboa antes (fig.34): um grande campo de cultivo, um retrato do que não existe mais, nos relembrando da presença dos animais agora banidos da cidade e do imaginário das representações populares. Nesses azulejos demonstra-se o soterramento das narrativas locais. Uma ação eficiente, que talvez pudesse dialogar com esse processo é o que buscávamos. Algo como a terraplanagem de que fala Lepecki, mostrando-nos que os solos, esses mesmos solos urbanos do *flâneur*, não são neutros: “eis que o passeio pela cidade metropolitana, até então liso, passa a revelar insuspeitadas fissuras” (Lepecki, 2003, n.p). No segundo encontro, mais próximo da estreia, nos reunimos para lançar e debater nossas ideias, para partilharmos nossos processos. Um terceiro encontro relacionou-se apenas com a performance das *Leituras Voluntárias*, que aconteceria em apenas um dos dias do evento.



Figura 34- Imagem do primeiro encontro dos performers do *Um Pra Um Passeios Ruminantes*, com Vera Mantero, em visita ao painel de azulejos do chafariz de Entrecampos, Lisboa, 2015. Fotografia de Maíra Santos.

⁷⁷ Bombas de sementes são bolas feitas de argila que são carregadas de sementes para semear ao serem atiradas em espaços de difícil acesso. A argila possibilita um efeito estufa protegendo as sementes de modo que, quando em contato com o solo e a chuva, poderiam dar início aos primeiros brotos, até estarem aptas a se adaptarem ao solo da cidade. Ver mais informações em: <http://www.guerrillagardening.org>. Consultado em 18 de fevereiro de 2018.

Fui assim bastante instigada pelo desejo de compreender as histórias locais dessa região entre o Campo Pequeno e Entrecampos. Dediquei então um tempo para pesquisar imagens, fotografias, e reportagens do local. Nessa pesquisa encontrei umas fotos antigas de quando a área da Culturgest era a antiga *Fábrica de Cerâmica de Sacavém*. Em uma delas é possível ver a chaminé da Culturgest, órfã da fábrica e ainda não abraçada pelo banco (ver fig.35). Além disso, Vera Mantero compartilhou fotos de quando o terreno, junto à via férrea, onde agora se estabelecia a horta em permacultura, era um grande lago onde as pessoas iam banhar-se (ver fig.36). Segundo as narrativas locais, é nesse mesmo lago que teria acontecido uma tragédia, o afogamento de uma criança. Entre o chafariz e o terreno temos o restaurante *Entre Copos*, que no passado tinha sido o restaurante *Adega do Arco do Cego* e “aviava 3000 operários por dia”⁷⁸.



Figura 35 - Imagem da construção da Culturgest onde era a antiga *Fábrica de Cerâmica de Sacavém*, Lisboa. Fotografia do arquivo pessoal de Vera Mantero.



Figura 36- Imagem do antigo lago, no terreno junto à via férrea, próximo a Rua de Entrecampos. Fotografia do arquivo pessoal de Vera Mantero.

Como processo criativo para *Um Pra Um- Passeios Ruminantes*, tentei buscar contudo um movimento original mesmo quando seguimos por “caminhos já rastreados” (Ingold, 2013, p.307). Digo que o caminho já estava rastreado porque participei como espectadora do evento *Walking poem in Rio – work in progress* (2007), realizado pelo grupo dinamarquês *Udflugt* formado por Vera Maeder, Jacob Langaa Sennek, Kristofer Krarup, no contexto do Festival Panorama de Dança, que tinha sido absolutamente marcante na minha vida. A peça era um caminhar pelas regiões do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, ao longo do percurso ocorria-nos uma série de experiências cinestésica,

⁷⁸ Disponível em: <http://becodasbarrelas.blogspot.pt/2013/05/entre-copos-entre-tempos.html>. Consultado em 12 de maio de 2017.

sensoriais, perceptivas, cinéticas, dando-nos a conhecer detalhes e poesias que a cidade contém e que são invisíveis no dia a dia por não darmos por elas. Com claro parentesco com o trabalho dos Situacionistas, o grupo de Vera Maeder também já havia desenvolvido o conceito chamado *The Invisible Reality Show*, que consiste em:

Performances específicas para determinados lugares em que um circuito é desenhado na cidade pesquisada para que o público, individualmente, passe por uma experiência perceptiva, através da criação de situações e estímulos que alterem sua percepção daquele determinado local. Atores, performers, artistas plásticos e músicos criam um trajeto único que dialogue com a vizinhança em que estão estabelecidos, buscando questionar o que é a realidade e como está criada (Plataforma Hello! Earth – Walking Poems)⁷⁹.

As coisas que se pode conhecer, diz Ingold, *you have to grow into them, and let them grow in you, so that they become a part of who you are* (2013, p.1). Tentei assim, durante o meu processo, tecer essa forma de saber por dentro de que fala Ingold, em correspondência com os materiais: terra, movimento, imagens, espaços, instrumentos da horta. Com uma atenção plena ao caminhar, aos pontos estabelecidos pelas hortas, mas também à *meshwork* que permitia que meus pés achassem novos caminhos e sentidos. Dei especial atenção contudo às propriedades dinâmicas dos materiais e suas formas resultantes. Assim, inspirada ainda pelas conversas com Mantero e pelo conceito do *The Invisible Reality Show*, pude realizar algumas experimentações, construindo aos poucos o que seria o meu ‘passeio ruminante’.

Uma das experiências que fiz foi andar por alguns trajetos de olhos fechados. Ao longo do caminhar percebi de modo diferente as regularidades do chão e a intensa sensação do tato podal. A partir disso, cheguei a uma constatação: o nosso andar ocidental se constitui como uma atividade extremamente visual. Esse mesma constatação é expressa por Tim Ingold (2015, *e-book*) ao analisar um trabalho de Erving Goffman (*Relations in Public*), em que os transeuntes parecem estar desprendidos do chão onde pisam, devido à ênfase da visão, de modo que os movimentos de uma pessoa se dão continuamente em resposta ao movimento de aproximação ou afastamento dos outros no ambiente. Guiar o meu espectador de olhos fechados, a fim de atribuir ênfase ao tato podal e consequentemente ativar outros sentidos: isso é o que foi incorporado como parte do meu percurso.

Ao caminhar em *meshwork* entre as hortas pelas redondezas do percurso, perto da avenida de Roma, fui atraída por um grande grafite (ver fig.37). Foi assim que entrei em

⁷⁹Disponível em: <http://helloearthbrazil.blogspot.pt>. Consultado em 05 de maio de 2011.

um jardim que impressionava pelo espaço verde, pelas flores e pelas copas de folhas vermelhas que pareciam anunciar o verão (ver fig.38). O nome da praça – *Fernando Pessoa* – é daqueles que nos induzem a certas ilusões de ótica, pois a princípio e por muitos anos achei que tivesse conhecido o jardim do Fernando Pessoa. Na placa dizia-se que se tratava de um jornalista. Com essas informações fui imaginando algumas ficções, sendo que uma delas era que Fernando Pessoa era na verdade um jornalista e que provavelmente tinha sido essa praça um de seus lugares favoritos. Contudo, ao longo do processo acabei desconsiderando esse trajeto.



Figura 37 - Imagens feitas durante o processo de criação da performance *Um Pra Um Passeios Ruminantes*: árvore com “ralo” nas calçadas da Rua João XXI (à direita) e conjunto de prédios em tom pastel (à esquerda), Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.



Figura 38 - Imagem do grafite próximo ao *Jardim Fernando Pessoa* (à direita) e copas de folhas vermelhas: poesia da cidade (à esquerda), Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.

Curioso foi notar o quanto a visão nos pode cegar. Somente agora na escrita final é que pude perceber que durante todo esse tempo havia me enganado e que de fato o nome escrito na placa era o de um jornalista de nome Pessa e não Pessoa. Como vimos com Ingold (2008, p.16) a percepção depende do movimento. Até mesmo Descarte, conforme apresentam os estudos de Ingold, considerava tanto a percepção visual quanto a tátil dependentes do movimento. A abordagem de Ingold difere das que consideram os órgãos do sentido como “portais entre um mundo externo e físico e um mundo interno da mente” (p.17). Assim, para Ingold (2008, p.17) não haveria uma interface entre o olho e a mente, mas um “processo interminável, um engajamento de mão-dupla entre o perceptor e seu ambiente”. Por fim o que eu poderia dizer da minha visão desatenta, cega, repleta de uma ilusão de ótica, seria que, além de a percepção ser falível (Noë, 2004), ela pode ter se dado por uma falta de envolvimento no ambiente, por efeito de um olhar passivo. Talvez por um descompasso entre olhos e ouvido (e outros), eu tenha, como considera Ingold (2008, p.38), deixado de incorporar a “audição ao processo de percepção visual que converte o assistir passivamente em escutar ativamente”. Para Ingold (2008) olhar e ouvir são atividades de ativa investigação e de auto-orientação.

No caminhar em *meshwork* pela Avenida João XXI, mais ou menos à altura da Culturgest, chamaram-me a atenção as linhas e cores da cidade, observei que as árvores ali plantadas tinham seu solo pavimentado por cimento (ver fig.38). E talvez como solução para o escoamento da água em dias de chuva haviam instalado ao pé da árvore um ralo, o que me pareceu outra imagem deslocada, algo até ilógica, afinal por que não deixar a terra absorver a água? Por que não se plantar mais no lugar, em vez de se pavimentar? Os prédios em frente a essas árvores eram de um tom pastel desgastado pelo tempo, com áreas escurecidas pela humidade que podiam ser vistas de longe (ver fig.38). Essas imagens da cidade mostram linhas na paisagem. Nelas vi seus movimentos, seu fluxo, mais que suas formas. Como considera Ingold (2017, p.57) cada “paisagem é forjada em movimento”. Ou seja, ela só pode ser vista porque o movimento deixa vestígios materiais ao longo de seu processo: *to perceive these lines is not to see things as they are but to see the ways along which things are going. It is to see their grains, textures and flows, not their layout or their formal envelopes.*⁸⁰

⁸⁰ Trad.: “perceber essas linhas não é ver as coisas como são, mas ver as maneiras pelas quais as coisas estão indo. É ver seus grãos, texturas e fluxos, não a disposição delas ou seus invólucros formais”.

Por meu caminhar labirinto fui percebendo e seguindo as linhas da paisagem urbana. A essa altura, como eu morava em uma área rural de Sintra, as diferenças daquelas linhas com relação às do campo ficavam mais a floradas. Ao seguir algumas delas, cheguei às linhas do monumental, às do próprio prédio da Culturgest ou do Palácio Galveias. Segui-las me levou a conhecer alguns detalhes poéticos. Por exemplo quando encontrei em uma das montras da Culturgest um *neon* com os seguintes dizeres: “vê-se logo, logo se vê”. Tratava-se de um trabalho de Tim Etchells de espalhar frases ou expressões pelos telhados e esquinas de Lisboa. Decidi que para minha performance caminharia então nela rua do Arco do Cego, diante da frase de Etchells, com um espectador de olhos fechado (fig.39)



Figura 39 - Imagens feitas durante o processo de criação da performance *Um Pra Um Passeios Ruminantes: zoon in* de uma caminhada em *meshwork*, rua do Arco do Cego, Lisboa, 2014. Fotografias de Máira Santos.

No caminho entre o Maria Matos e a Culturgest, seguindo pela Rua Henrique Cardoso (perpendicular à avenida de Roma), encontrei o Old Vic Bar, considerado um bar histórico de Lisboa. Toquei a campainha e entrei. O bar se parece com um *pub* londrino, com suas madeiras escuras, seus sofás vermelhos acolchoados, suas luzes indiretas – a

atmosfera é de ser e estar em outro tempo. Deixando-me estar ali por um momento, decidi que deveria fazer uma microdança em um de seus espaços. Conversei com o encarregado do bar, contextualizei o evento e o que eu gostaria de fazer. Acertamos então que entraríamos no bar determinada hora, eu faria uma dança para meu espectador, e que logo depois iríamos embora. Poderíamos também beber café e sair sem pagar, e eu o pagaria depois ou antecipadamente. Combinamos também que ele colocaria um jazz assim que entrássemos no bar.

A rua do Old Vic Bar é uma rua que corre em paralelo à linha do comboio. Ao final dela encontramos uma passagem de peões que atravessa a linha do comboio dando na horta *mandala*, a horta em permacultura. Uma de suas entradas fica perto de onde se localiza o chafariz de Entrecampos, que Mantero havia nos mostrado no primeiro encontro. Percebia melhor agora o quanto o chafariz encontrava-se incrustado entre a Portugal Telecom e a linha do comboio, perdendo toda a ativação do espaço como lugar praticado, de acordo com as concepções de Certeau, e também o quanto havia se tornado um não-lugar, como diria Marc Augé (1994), pois no passado a fonte agregava muita gente. Era um lugar muito importante por estar ligado ao aqueduto das águas livres de Lisboa, o que explica a imagem dos campos verdes retratadas nos azulejos. E o quanto agora a imagem encontrava-se também deslocada de todo o entorno, mas também invisível para o olhar cotidiano.

Desde o início do projeto havia portanto um grande desejo de trazer a dança para o percurso e para a criação. Assim dediquei parte do processo à pesquisa dos meus “movimentos habituais” e improvisações permeadas por algumas estruturas que surgiram da experiência vivida no terreno baldio, nas ruas e no estúdio de dança da Casa do Brasil de Lisboa, onde realizei grande parte da minha pesquisa durante o doutoramento. Em um momento seguinte, dediquei-me a ensaiar essas estruturas de movimento tentando dar-lhe algum acabamento. O que foi realizado tanto em estúdio, quanto no e dentro do lago da Culturgest que abrigaria a quarta horta, a de cultivo hidropônico, que fazia parte do evento e onde definitivamente dançaria. Durante os ensaios acabei tendo vontade de revisitar uma coreografia feita por mim quando morava em Berlim⁸¹. Peguei nesse material porque me lembrava que era uma peça curta de uns seis minutos que poderia ser boa para se dançar em espaços pequenos. Assim dediquei-me a re-aprendê-la ou a re-incorporá-la. Da cópia

⁸¹ Ver solo *Corbeil-Essone* no âmbito do projeto *10 times 6*, Berlim, 21 e 22 de Novembro, 2009. Disponível em: <http://www.ada-studio.de/pages/archiv.html>. Acesso em 25 de fevereiro 2018.

resultaram movimentos novos, distantes de uma reprodução pura e simples, o que comprova, como diz Ingold, o fato de que a cópia auxilia à produção do novo. Improvisei também alguns movimentos com uma mesa pequena, imaginando-me no Old Vic Bar, onde aconteceria também uma das danças.

O lago da Culturgest onde fiz algumas experimentações fazia com que deparasse com um chão cheio de pedras e escorregadio, de modo que toda a precisão dos pés construída no solo do estúdio ali ia literalmente por água abaixo, por outro lado proporcionava-me outras qualidades. Esse mesmo lago também seria palco para uma performance de Mantero e convidados (*Ação Aquática*) marcadas para duas noites do evento. Por andarem por lá também, o chão do lago parecia cada vez mais domesticado, de modo que ao fim do evento já era possível ter ali uma maior segurança para dançar. Concluí, ainda assim, que improvisaria em torno de uma estrutura fechada de movimento e de silêncio.



Figura 40 - Imagens *still* de ensaio do solo para a performance *Um pra Um Passeios Ruminantes* no âmbito do projeto *Mais para menos que para mais: projeto-performance-instalação*, lago da Culturgest, Lisboa, 2014. Videografia de Maíra Santos.

Em *Um Pra Um – Passeios Ruminantes* prevaleceu a vontade de tornar tudo o mais performático possível, impedir que o passeio se confundisse com uma visita guiada, conhecer as hortas e as partes da Culturgest não abertas ao público. Meu processo como um todo passou também por inúmeras escritas automáticas. A partir delas e de alguns textos não publicados do meu pai, escrevi um texto final que chamei *Operários*⁸², a ser gravado e integrado à performance, compondo uma das faixas da trilha sonora que eu ofereceria a meu espectador durante o percurso. Do alto de minha mesa da secretária e de meu estúdio-computador tomei as decisões finais, chegando a alguns percursos diferentes e que alternadamente comporiam minha performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*. Tínhamos falado na hipótese de testarmos entre nós guias performáticos, mas não houve tempo para isso.

Na criação de meu percurso, desejava adiar ao máximo possível o encontro com o meu espectador, de modo que nossa proximidade fosse construída ao longo do trajeto, para que o encontro performer-público não fosse algo forçado. Afinal eu iria tocar na pessoa ao guiá-la de olhos fechados, ler e dançar para ela e também lavar seus pés. Assim, pensei em criar um sistema de cartas que a bilheteira entregaria ao meu espectador, contendo instruções do que fazer e de onde me encontrar. A ideia das cartas acabou prevalecendo. Durante o percurso o espectador ia tirando essas tais cartas, e elas é que iam nos sugerindo caminhos. O resultado dessas tomadas de decisão entretanto não foi ao encontro de meus propósitos. Pois, ainda que eu tenha adotado o elemento aleatório das cartas, ainda que com isso tenha tentado criar uma dinâmica em que a determinação do caminho não estivesse por minha conta e o espectador tivesse autonomia, não consegui criar um jogo em que ele iniciasse o percurso sozinho, como desejara no início. Para isso era necessária uma logística muito maior, ao menos uma equipe, e também não havia tempo.

O trabalho com os sentidos foi pensado como forma de salientar suas interrelações: “a visão tem em comum a audição, o toque, o gosto e o cheiro como um modo de engajamento ativo com o mundo, e não de especulação isolada” (Ingold, 2011b, p.325). Assim procurei envolver mais que um sentido na experiência sensória que comporia a performance, como caminhar com os olhos fechados ouvindo a trilha sonora, caminhar com os olhos abertos em silêncio, ou poder sentir os pés na água ouvindo a trilha e assim por diante. A propósito da audição, lembremos sempre do ouvido na manutenção do

⁸² As escritas automáticas feitas para esse propósito tiveram como tema as histórias e as pesquisas coletadas na região do Campo Pequeno e de Entrecampos, bem como as que coletamos em conversas com Mantero Grande. Ver texto em Anexo c)3.

equilíbrio. Para Ingold (2015) assim como a visão não é gerada pelas imagens, a audição não se deve à existência de dois buracos no crânio. O som assim não seria o que ouvimos, mas um fenômeno de experiência, de imersão; não é objeto, mas meio de nossa percepção. A crítica de Ingold (2008, p.42) e o que também sustenta a sua abordagem da percepção é a tentativa de não naturalizar as propriedades do ver, do ouvir e de outras modalidades sensoriais; de modo que um sentido não prepondere sobre os outros e que assim possamos não objetificar os sentidos. O que busquei, entretanto, foi uma escuta atenta, mais que uma audição passiva: poder abordar os sentidos como “órgãos de observação e não como instrumentos de reprodução” (Ingold, *e-book*). Assim como a questão de Ingold é o modo como o corpo inteiro percebe, a pergunta desta tese também poderia ser: como o corpo inteiro percebe, na prática artística?



Figura 41 - Imagens *still* da Improvisação, experimentações para a performance *Um Pra Um Passeios Ruminantes*, no âmbito do projeto *Mais para menos que para mais: projeto-performance-instalação*, terraço junto ao lago da *Culturgest*, Lisboa, 2014. Videografia de Maíra Santos.

Tendo em mente essas questões, o percurso criado para *Um pra Um* desdobrou-se em algumas versões para cada uma das direções em que a performance seguia – do Teatro Maria Matos à Culturgest e da Culturgest ao Teatro Maria Matos. A escolha do percurso iria depender do público e de inúmeros outros fatores, ainda assim eu pretendia não deixar tudo muito pré-determinado. Ou seja, ao mesmo tempo em que receava produzir algum enrijecimento da experiência pelo fato de as performances deslocarem-se por certos trajetos previstos, eu esperava também que aqueles espaços abertos e cotidianos – espaços mais incondicionados que os do teatro, por exemplo – permitissem que as coisas fossem testadas e construídas no próprio fazer-se da performance. Curioso foi notar os “impessoais” que puderam desviar a intenção da obra (Lepecki, 2013)⁸³ como quando algumas danças falharam, ou a música não tocou na hora certa, uma pessoa se constrangeu ao ter seus pés tocados por mim, dentre outros.

Eis um roteiro que poderia resumir as partes deste meu trabalho⁸⁴:

1. - *Plano da leitura*: carta e trechos de livro. (Local – Horta Mandala)
 2. - *Plano da audição*: trilha sonora (áudio-guias-mp3). (Local – Horta Mandala, banco de praça, durante caminhada pelas ruas e pela passadeira de peões).
 3. - *Plano háptico*: guiar-manipular as pessoas de olhos fechados e dança (Local – pequenos percursos saindo do Maria Matos ou da Culturgest) e lavar pés (Local – Horta Mandala).
 4. - *Plano degustativo*: vinho e água. (Local – Horta Mandala).
 5. - *Plano olfativo*: infusão de ervas (Local – Horta Mandala), ervas aromáticas (Local - Horta da cobertura, Horta Vertical das Galveias).
- *Plano da dança*: solo (Local – Lago da Culturgest, entorno do lago e Old Vic Bar).
- *Caixa de ferramentas ligada a meu arquivo pessoal*:
- *imaterial*: ações, dança, leitura, fazer a colheita de ervas aromáticas.
- *material*: envelopes, ervas aromáticas, carta, vinho, água, cânfora, aguidá, áudioguia-mp3, fotografias antigas, toalha, cadeiras de praia, música.
- *Trilha foi composta por algumas faixas*:

⁸³ Notas retiradas do seminário “Documentos Movimentos”, ministrado por André Lepecki (2013b). Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>. Consultado em 10 de março 10 de 2015. Informação verbal.

⁸⁴ Ver no Anexo c)4 um exemplo de um dos roteiros criado.

- barulho da chuva
- barulho de água corrente
- canções de ninar
- leitura de dois textos gravados pela performer Ana Monteiro



Figura 42 - Participante, nos caminhos sensoriais, *Um Pra Um Passeios Ruminantes*, na horta Mandala, no terreno junto à via férrea, Entrecampos, Lisboa, 2014. À direita Fotografia de Maíra Santos, e à esquerda fotografias cedida por Thaís Gonçalves.

3.3.3 A temporalidade projetiva

Durante o processo de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) o que ouvíamos bastante de Mantero era “não temos cronograma para isso”. O projeto havia tomado uma proporção enorme, exigindo, mais que criação, processos de logística articulados com a curadoria que não raro se estenderam até o dia da estréia. O projeto pareceu também estar muito próximo de uma ideia de *design*, pois no *design* há sempre propósitos a serem cumpridos para além da arte, envolvendo sempre um planeamento prévio.

Assim no caso de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), para Mantero (2015, p.170) o contexto artístico configurou-se como um pretexto para criar iniciativas sustentáveis na cidade. Planeamentos como os dessa obra são afins ao pensamento

hilemórfico de que fala Ingold (2017, p.124) no qual não se conta com a transitoriedade das coisas, ou com o “processo contínuo de geração de formas, que sempre supera quaisquer fins que possamos postular dentro dele”, priorizando-se a intenção, no lugar da atenção. Mas o papel do artista e de sua intenção não deveria ser o de originar um “produto final”, pois a vitalidade da obra de arte reside no oposto da ideia de produto, “precisamente porque nenhum trabalho está realmente ‘acabado’ (exceto aos olhos de curadores e compradores, que exigem que isso seja assim)”. Ele “permanece vivo” (Ingold 2011a, p. 216).

Estariamos na era de uma “temporalidade projetiva” (Kunst, 2012, p.37) o que seria ao fim e ao cabo um tempo acelerado em que o grande objetivo da criação é cumprir com sua “meta final”.

A temporalidade projetiva abre novas possibilidades, mas ao mesmo tempo não produz diferenças entre as mesmas: ao final, vem sempre a conclusão das possibilidades que já haviam sido projetadas. Nesta dimensão temporal, podemos estabelecer uma ligação entre o trabalho dos artistas (e de outras forças produtivas) e os processos produtivos do capitalismo (Kunst, 2012, p.37).

Esse algo que é projetado e portanto pré-determinado parece ser a grande contradição para a arte e nele parece residir a perversão do sistema capitalista. Afinal, esse tempo acelerado, projetivo, não condiz com a verdadeira dimensão temporal da arte, que exige tempo, tempo para se imaginar e inventar. Assim, o tempo projetivo de que fala Kunst e o pensamento hilemórfico lembrado por Ingold parecem contribuir para um empobrecimento dos processos criativos.

Além disso, caberia também perguntar o quanto a ideia de processo não estaria, por si só, formatada. Essa temporalidade pode de certa forma ditar uma subjetividade cada vez mais flexível, afinal na “era dos projetos”⁸⁵ (Spångberg, 2010, n.p) devemos estar sempre “disponíveis”, participando de vários projetos ao mesmo tempo: mal um tenha acabado, já deve estar pensando no próximo. Tudo isso me faz questionar também o quanto esse cenário não contribui para perpetuar a existência ou a procura por treinos híbridos, que por sua vez ajudam a engrossar o caldo dos treinos industrializados de que fala Jennifer Roche (2015). Treinos que são capazes de construir a força de trabalho variável e flexível a que

⁸⁵ “Sejam quais forem as circunstâncias, qualquer que seja a proposição, na era dos projetos, todos estamos sempre disponíveis [...] Como Kroot Juurak propôs, o artista tornou-se um animal de estimação, uma criatura domesticada que se encaixa em seu tempo, fica em cafês rabiscando em um caderno ou está ocupado enviando *e-mails*” (Spångberg, 2010, n.p). Trad. minha de: *whatever the price, whatever the circumstances, whatever the proposition is, in the era of projects we are all always available. As Kroot Juurak has proposed, the artist has become a pet, a domesticated creature that bides his time, sits in cafés scribbling in a notebook or being busy e-mailing.*

alude Kunst (2012), em que a repetição do movimento ganha mais relevo que “a experiência do gesto” (Godard, 1994, p.30).

Quando conceituou os corpos dos bailarinos do pós *Post-Modern Dance* como “corpos-contratados”, Susan Foster (1988, 2014) frisou que o que era incentivado pelos coreógrafos era um treinamento que não incorporasse nenhuma visão estética, formando para o mercado das artes corpos homogêneos, ou seja, força rápida, econômica e descartável. Spångberg (2010, n.p) considera que, nessa “era dos projetos”, as formações artísticas teriam se tornado boas em preparar os estudantes para “os mercados estabelecidos”, para as identidades e pertenças. Não haveria assim incentivo para caminhos diversos, para que a emancipação do artista pudesse realmente acontecer anulando essas identidades e pertenças que confirmam os mercados existentes, criando a possibilidade de se seguir caminhos que não levam a eles.

Nessa mesma direção Bojana Cvejić (2005) destaca que a tática de sobrevivência do artista *freelancer* seria a de tornar-se um mediador, uma “maquina mediadora produtora de produtividade” e “produtora de uma rede autônoma” (Cvejić, 2005, p.3). Nesse cenário, o trabalho artístico se deslocaria em múltiplas direções, com atividades em diferentes campos e formatos.

Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014), Vera Mantero e Elisabete Franciscas são coreógrafas dirigindo atividades no campo ecológico, no campo da arte, na construção de redes e em uma esfera de mediação, seja entre o público e as propostas de seu evento, seja entre a arte e as instituições, seja entre a arte e o sócio-cultural-ambiental. Ocuparam também uma posição parecida com a dos curadores, pois não houve nenhum processo coletivo ou coreográfico propriamente dito com os artistas convidados, ao menos não houve para a criação de *Um Pra Um – Passeios Ruminantes* e para *Leituras ambulantes*.

A questão acima proposta por Cvejić (2005, p.3), a necessidade de o artista ser produtor de uma rede autônoma nos indica uma necessidade de o artista, mais que acumular contatos, “pertencer”. *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) estaria assim no lugar daqueles “planos de consistência” deleuzianos que Cvejić evoca ao tratar das ilusões da ideia de rede. Pois Cvejić (2005), na mesma direção que Tim Ingold, vai considerar a rede como algo que torna a comunidade inoperante, ligada mais ao “comércio e à comunicação”, do que realmente ao “estar junto”. Assim para Ingold, no *networking* não há verdadeira interação pois não há de fato correspondência.

Para Cvejić, ainda, a rede *provides the illusion of surpassing the boundaries of local professional community and breaking into the international field of the discipline*

contemporary performance (Cvejić 2005, p.2). Tal como a associação promovida pela *Create to Creat*, que financia projetos como o de Mantero, a rede estaria representada como *networks of venues, festivals, research labs, flying programmers, showcase platforms, online criticism platforms etc.: in one word, the institutional market on which makers are invited to seek a niche for a desirable commodity* (Cvejić, 2005, p.2).

A partir do trabalho de Jon McKenzie (2001), Aleksandra Jovičević (2011, p.110) aponta que estaria em curso uma “crescente culturalização da própria economia de mercado, voltada para a economia terciária (turismo cultural, indústrias publicitárias e cinematográficas, festivais)” o que tornaria a cultura, ela mesma, um componente central do mercado. Quando ouvimos assim em uma mesma sentença a ideia de *educar o público* e a de promover-se um *senso de comunidade*, tal como propõem a *Create to Connect* e a União Europeia, podemos desconfiar. Afinal isso dá razão à ideia de Cvejić de que as noções de comunidade ou de coletividade promovidas pela *network* não se constituem mais “como modelos viáveis de experimentação e crítica, pois estão incluídas na ordem institucional de uma determinada tendência de política cultural”⁸⁶ (2005, p.4). Daí a constante busca por “produtos impactantes” (Jovičević, 2011, p.110) ou, nas palavras da própria *Create to Connect*, a valorização dos “*new approaches*”, “*new production models*”, “*new innovative ways*” – ou seja o discurso cansado da produção de novidades. Mesmo assim, para Cvejić (2005, 2017) o artista contemporâneo, nesse contexto do neoliberalismo, ocupa o lugar do *freelancer* criativo, flexível, que inova, e que sobretudo tem potencialidades.

Na “era dos projetos” e do “tempo projetivo”, Cvejić (2005, p.4) questiona se seria possível a ideia de se “experimentar desconsiderando as intenções ou materiais”. O que remeter à questão de não se “forçar a produção de contato”, dando como exemplo o contato-improvisação. Para Cvejić, o contato entre os sujeitos deveria ser feito “como uma oportunidade para conexões singulares, fricções, mutações entre agentes independentes” (Cvejić, 2005, p.4). O primeiro ponto diz respeito aos cuidados que se deve ter com a intenção (Ingold, 2015), com o caminhar-labirinto em vez do caminhar-dédalo. O segundo ponto, as fricções, diz respeito ao dissenso de que fala Rancière (2010).

Talvez as próprias condições de trabalho oferecidas disparem esse processo de criação, esse *copy-paste*. Pois, partindo do pressuposto de que receberíamos apenas um

⁸⁶ Trad. minha de: *collectivity and collaboration, thus, no longer appear as viable models of experimentation and critique as they are already subsumed under the institutional order and a cultural policy trend.*

cachê relativo às sete performances, não era esperado que o artista pudesse se entregar a um longo processo de criação, por mais *available* que ele pudesse estar. De qualquer forma, esse tempo de preparação e processo para a performance *Um pra Um*, mesmo que fosse mínimo, não seria pago e teria de ser cumprido.

3.3.4 *O artista como curador de si próprio*

No primeiro encontro do projeto com os performers⁸⁷ de *Um Pra Um* – Mantero nos deu como sugestão “pegarmos” algo conhecido nosso, como um texto ou uma dança. Houve um incentivo para nos valermos de nossas especialidades. Isso me leva a pensar o quanto essa performance esteve relacionada com uma ideia de que o artista traz o que ele tem, de modo que ele seja uma espécie de curador de si próprio, possa contar primordialmente com seu repertório adquirido, ou com seus arquivos para compor a cena.

Além disso pude perceber que essa conjuntura favorece “performances do *self*” em que o projeto central é o *self* do artista, sendo o “individualismo estético” um de seus modos (Cvejić, 2017, p.6)⁸⁸. Durante o processo de *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*, no entanto, pairou sempre sobre meus ombros a responsabilidade de fazer um trabalho que estivesse à altura de Vera Mantero e que revelasse o meu respeito ao público. Assim, de um lado, percorri por “caminhos já rastreados” (Ingold, 2013, p.307) ao pré-determinar ações performáticas, e recorri aos meus arquivos pessoais, sendo também uma curadora de mim mesma. E de outro, adentrei caminhos desconhecidos, ao mergulhar na poética do caminhar pela cidade e da pesquisa de uma dança que pudesse ser feita em solo urbano e na água, aproveitando o lago da Culturgest.

Em retrospecto, vejo então como parte do meu processo a ideia que identifiquei de o artista ser uma espécie de curador de si mesmo. De maneira consciente copieie e coleie coisas do meu arquivo pessoal para integrar minha criação, como foi o caso de uma das danças escolhidas e de outros elementos. Por exemplo, os sons que haveriam de compor a trilha sonora que acompanharia parte do percurso; ou a leitura de uma carta escrita por meu pai em 1995⁸⁹. Uma das questões que fica quando trabalhamos com material ‘já adquirido’, com ‘papéis que se pode apanhar rapidamente na mesa de secretária’, é estarmos lidando

⁸⁷ Os performers que constituíram *Um pra um foram*: Alfredo Martins, Ana Monteiro, Daniel Melim, Gustavo Ciriaco, Sara Dal Corso, Sara Graça, Máira Santos, Manuel Henriques, Miguel Castro Caldas, e Victor Gonçalves.

⁸⁸ “Aesthetic individualism is one of the modes of “performing the self”.

⁸⁹ Ver anexo Anexo c)2.

com algo que tem tudo para ser arte, mas justamente por isso, não é. Parece que estamos a revisitar arquivos. Contudo, o modo de criar no estúdio e o modo de criar na mesa da secretária seriam caminhos diferentes da criação do novo, mesmo quando vamos por caminhos já rastreados.

É muito reveladora a colocação de Ingold (2013b) a respeito. Para ele a cópia envolve sempre originalidade e a criatividade está fortemente ligada à ideia de improvisação⁹⁰. Ao observar o processo de aprendizado da arte da caligrafia chinesa, Ingold nos diz que a cópia estaria presente em todas as suas etapas, pois cada uma delas é modelada a partir de estudos anteriores. Ainda assim cada uma delas é “ela mesma um movimento original”, mesmo quando os caminhos já são conhecidos, pois as etapas “carregam o trabalho”, isto é, “fazem-no crescer”. Daí porque a última etapa da aprendizagem da caligrafia é, segundo Ingold. (2013b, p.307), o momento em que “todas as regras aprendidas são banidas para o esquecimento e o coração se torna o único guia da mão (Yen, 2005, p.123)”.

3.3.5 Forças coreopolíticas

Se por um lado estaríamos na “era do projeto”, do “tempo projetivo” ou do artista como curador de si próprio, por outro, com efeito havia forças coreopolíticas suscitadas por *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014). Uma delas relaciona-se com uma certa utopia de uma vida melhor, por ser possível imaginarmos uma outra sociedade, por ter nos aberto a porta dos espaços privados, nos lançado ao solo urbano, pelo desafio de ver o verde que irrompe da calçada, por nos ter dado espaço de criar mesmo se “as verduras não nos despertassem emoções” (Barros e Oliveira, 2012, p.18). Utópico e nostálgico porque agora em 2018 já se negocia a entrega do Teatro Maria Matos à iniciativa privada. Além da impotência, assistimos hoje ao avanço de imensas pressões, ao sucateamento e aos cortes de subsídios no campo da arte, o que me põe a pensar que um trabalho da dimensão de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) foi mesmo algo da ordem do impossível, configurando um contundente ato de responsabilidade, para lembrar aqui mais uma vez Hannah Arendt.

⁹⁰ Na concepção de Ingold (2013b, p.307) improvisar é *to follow the ways of the world, as they unfold, rather than to recover a chain of connections, from an end-point to a starting-point, on a route already travelled*.

Mantero também não trabalha apenas com artistas estabelecidos, o que segundo Cvejić (2005) é algo que contraria o mercado. Na série que aqui descrevemos e analisamos, Mantero trabalhou tanto com artistas emergentes como com os não-emergentes, isto é, os de pouca visibilidade. Por isso Mantero é também autêntica.

Mantero assim fez um pouco aquilo que Ingold (2017, p.27) observou no trabalho do artista Wolfgang Weleider: trabalhou conceitos como os da sustentabilidade, resgatando seu significado das “abstrações vazias e retóricas das falas da política ambiental”. Em comum com Weleider, Mantero teria ainda a possibilidade de trazer o conceito *down to earth in the vivid presence of materials, work and structure. And it is to bring people together – scholars of different disciplines, artists of different persuasion, people from different backgrounds and walks of life – in a shared, collaborative endeavour* (Ingold, 2017, p.27). Nesse sentido, Mantero não se isola do contexto social. Pelo contrário, seu leque de trabalho confirma essa direção e possibilita um conjunto de ações e pensamento, colocando-os no centro do processo – seja este curto ou longo, o convite é para uma real abertura e não para ideologias.

Como o processo configurou-se como um grande ‘fazer’, fica claro também que Vera Mantero não tem a preocupação de assegurar o conhecimento; o que ela faz é “ramificar ideias e temas”, promover ‘o mais que pode o pensar-junto’. Ou em suas palavras, o “pensar modos de vida, pensar a sociedade, pensar os sistemas em que estamos envolvidos” (Mantero, 2002), o que sempre significou questionamentos e ações alternativas a esse modo de vida. Assim não lhe interessam as hierarquias, interessa-lhe a troca constante, própria àquilo que Bojana Kunst (2009, p.83) chamou trabalho imaterial. Uma troca envolvendo afeto, emoções, informações, conhecimento, proximidade, criticidade e pertença. Vera Mantero reconhece assim a nossa responsabilidade histórica, deixando em segundo plano as categorias de artista, ativista, projeto, performance, instalação. Ou, para dizê-lo como em seu mote: o que importa é ‘fazer mundo’, mesmo que isso seja provisório, precário, temporário ou efêmero, pois importa que se componha o plano de composição” (Mantero & Lepecki, 2012, s.p)

Essa reconfiguração não tem um alcance pequeno. Ela equivale a uma tentativa de tornar novamente habitáveis, vivos, espaços que foram condicionados por um fazer que não admite que se deixe marcas. É o que lembra Ingold (2015, *e-book*) quando sugere que “a redução da experiência pedestre, que talvez tenha atingido o seu auge na atual era do carro, é o culminar de uma tendência que já estava estabelecida com a mecanização do pé através da bota, a proliferação da cadeira e o advento da viagem orientada para um

destino”. As pessoas, ao andarem pelas ruas, “não imprimem rastros na superfície pavimentada. É como se elas nunca tivessem passado”, sugere Ingold, apontando para distanciamento entre as pessoas e o chão, distanciamento que permeia a história recente das sociedades ocidentais.

O que parece curioso é que, mesmo sem tê-lo como objetivo principal, o trabalho de Mantero tenta juntar pessoas e chão e isso talvez revele parte de sua força crítica. Ingold observa que as pessoas tocam apenas de leve todo espaço previamente mapeado, sem contudo habitá-lo e portanto sem “contribuir através de seus movimentos para a sua formação”. Na contramão disso, o que Vera Mantero faz é tentar deixar marcas na cidade⁹¹, aproximando-nos de seu solo, de suas árvores, de seus bichos, de suas pedras, tornando o espaço “um lugar praticado” (Certeau, 1990). É esse o sentido das hortas, bem como o de levar o público aos gramados privados para que ali cada um deixe uma marca. O processo de formar e alterar um local é inseparável do efeito de torná-lo um lugar – um lugar bom de se viver.

3.3.6 *Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões*

As propostas artísticas de Mantero que foram desde instalações, performances, passando pelo cinema nas montras, a audição de textos teatrais, música, festa e as caminhadas, colocaram no mesmo enquadramento corpo e comida, pareceram contudo uma forma de poder ensaiar *another social order, other roles that we don't play in everyday life that can help us imagine another society* (Cvejić, 2017, p. 7).

Um Pra Um - Passeios Ruminantes foi o resultado do encontro de diferentes maneiras de se trabalhar, encontros do tipo em que se “estabelece formas futuras de ser” (Kunst, 2010, p.87). “A colheita é comum, mas capinar é sozinho” (Rosa, 1968, p.47), passagem de *Grandes Sertões Veredas* que encontrei na voz do personagem Riobaldo durante o processo de *Um pra Um* disse-me sempre muito sobre o processo com Mantero. Pois ela propõe a singularidade e a diferença como questão primordial, convergindo para uma maneira de viver o corpo aberto e coletivo. Conforme Bojana Cvejić, são as diferenças que constituem a colaboração ou a comunidade: *so, for ‘us’ or to be able to say*

⁹¹ “Na medida em que os pés deixam uma marca – como quando os pedestres tomam atalhos através de canteiros gramados de estrada, em cidades projetadas para motoristas – diz-se que desfiguram o meio ambiente”. Ou seja, acabam se configurando perante às autoridades municipais como ameaça à ordem estabelecida, pois os espaços por onde eles caminham seriam espaços para serem contemplados e não para exploração dos pés”. (Ingold, 2015, *e-book*). Para um exemplo de uma marca deixada por Mantero, ver: <http://hortafcul.wixsite.com/home/horta-do-baldio>. Consultado em 24 de fevereiro de 2018.

‘we’ there is only something like this phenomenon taking-place. The ‘taking-place’, in other words, signifies a contact of singularities and the law of touching in this contact is not fusion, but separation (Cvejić, 2005, p.5).

Gostaria de apontar que em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) no geral, e em *Um pra Um* no particular, a dança foi residual. Trava-se entretanto de um “resíduo histórico” (Cvejić, 2015, p.11), quando Vera Mantero em conjunto com Vânia Rovisco Elisabete Francisca e Sara Dal Corso performam a partir da dança *Calico Mingling*, de Lucinda Childs, figura histórica da Dança Pós-Moderna americana. O evento lembrou-nos que “da Judson Church saiu todo o movimento pós-moderno da dança que, ainda hoje, não parou de alimentar uma parte da criação atual” (Gil, 2005, p. 153). Encontrando-se também como um arquivo vivo, da cópia que produz diferença. Como considera Myriam Van Imschoot (2012, n.p), os processos de criação como os de Mantero são:

processos de criação onde os dançarinos aprendem copiando o material gerado, muitas vezes usando o vídeo como uma ferramenta. Esses processos disciplinares requerem as duas tecnologias de ‘leitura de imagens’ e de escrita, pois o bailarino ‘lê’ o corpo do mestre, o tom dos músculos, a dinâmica das pulsações, etc., a fim de moldá-la (inscrevê-la). ou a sua própria fisicalidade através da repetição e ensaio⁹².

O processo de *Calico Mingling* (fig. 43), vivido por Mantero, Rovisco, Francisca e Dal Corso, partiu do estudo da obra gravada de *Calico Mingling*, que se encontra no arquivo *UbuWeb*⁹³ consistindo em ler as imagens em movimento inscrevendo-as a uma nova fisicalidade. Nesse sentido, retoma a ideia de pensar o performer “como arquivo corporal móvel” (Imschoot, 2012, n.p) como “traços vivos da experiência” (Imschoot, 2012, n.p). E da criatividade que pode envolver a cópia.

Um pra Um- Passeios Ruminantes, no plano da leitura e no plano da audição, buscou pensar a fala como um movimento, “o movimento que mais carrega a marca humana, o movimento que mais diferencia o Homem dos animais e dos outros seres vivos” (Tavares, 2008/2013, n.p)⁹⁴. E por conseguinte, procurou pensar também o quanto a palavra, enquanto “pensamento transformado”, pode ativar a imaginação, “ativando novos movimentos do pensamento” (Tavares, 2008/2013, n.p). A imaginação é assim corpórea. Segundo Ingold (2015, e-book) devemos “reconhecer no poder da imaginação o impulso

⁹² Trad. minha de: “creation processes where dancers learn by copying the generated material, often using video as a tool. These disciplinary processes require both technologies of “image reading” and of writing, for the dancer “reads” the body of the master, the tone of the muscles, the dynamics of the pulsations, etc., in order to shape (inscribe) her or his own physicality through repetition and rehearsal”.

⁹³ Disponível em: http://ubu.com/film/mangolte_calico.html. Consultado em 13 de abril de 2014.

⁹⁴ Tavares (2008-2013) Relatório Quinquenal, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. Manuscrito não publicado.

criativo da própria vida gerando continuamente as formas que encontramos, seja na arte, seja na leitura, na escrita, na pintura ou na natureza, através da caminhada na paisagem”. Será que isso não quer dizer então que, em última análise, “a estrutura da arte e a estrutura do mundo são as mesmas?” (Ingold, 2015, *e-book*).

Mesmo que *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) reúna uma série de características da era dos projetos, do tempo projetivo e de temas que já viraram *commodities*, mesmo que esteja mais próximo do *design* que da arte, seu trabalho tem peso e valor. Há de se considerar também que a trajetória de Mantero revela um caminho de prática qualificada, repleto de realizações artísticas e conquistas, de um tipo de trabalho que constrói massa crítica. É parte da trajetória de alguém que realmente passou e passa muito tempo no presente, no estúdio ou em outro *site* para criação. Mantero não quer “educar o público” como deseja a *Create to connect*, ou educar o artista segundo sua ideologia. Sua preocupação está em colocar a arte no meio da vida e proporcionar uma experiência conectada ao fazer (Mantero, 2015, p.170), despertar nossos sentidos, acordar zonas do corpo. Ou simplesmente permitir “que o conhecimento cresça a partir do interior do estar no desenrolar da vida” (Ingold, 2013, p.8).



Figura 43 - Imagens *still* de Vera Mantero, Sara Dal Corso, Elisabete Francisca e Vânia Rovisco: ensaio a partir da dança *Calico Mingling*, jardim da biblioteca do Palácio das Galveias, Lisboa, 2014. Videografia de Maíra Santos.



Figura 44 - Imagem *still* da peça de Lucinda Childs, *Calico Mingling* (1973). Filme de Babete Mangold.

capítulo 4

4. Keith A. Thompson: práticas da dança e a composição coreográfica

4.1 *Treinamento aberto: praticas da dança por meio da educação da atenção*

O trabalho de investigação da prática artística de Keith A. Thompson foi feito em torno do *Laboratório Coreográfico* (2015) e dos treinamentos abertos que seriam ministrados também por ele. Durante as duas semanas do laboratório foi recomendado que os participantes também fizessem o treinamento aberto. A ideia era que pudessem funcionar juntos. Desse modo, o treinamento aberto, na parte da manhã, voltaria-se mais para o aquecimento e para o trabalho técnico da dança baseado nos princípios do movimento, como a fluidez, os padrões rítmicos, as mudanças de energia, sempre ligados à frases de movimento. Na segunda parte, à tarde, desenvolveríamos ideias para serem experienciadas coreograficamente, culminando ao final em uma apresentação – *open door* – como o próprio nome diz, de portas abertas ao público. Assim, durante essas duas semanas trabalharíamos de diferentes formas, cumprindo certas tarefas que nos seriam propostas a fim de chegarmos a resultados, mesmo que em processo.

Na parte do laboratório, mais do que ser um professor a trabalhar com seus praticantes, Thompson colocava-se no lugar de diretor e muitas vezes no de coreógrafo, criando movimentos prontos para nós participantes. E de fato isso foi o que ocorreu. Thompson, antes de tudo, se propõe como aquele que guia e orienta, possibilitando ao bailarino “um redescobrimento dirigido” (Ingold, 2010, p.21). Dessa forma, no processo do laboratório nos tornamos muitas vezes mais colaboradores que criadores, por isso não surpreende que uma das perguntas geradoras do *workshop* tenha sido a de como produzir materiais poéticos, ou o que seja a dança contemporânea.

Outro foco de ênfase foram os próprios elementos de que um pensamento coreográfico poderia se valer, ligados sobretudo aos princípios de movimentos trabalhados por Trisha Brown. Louppe menciona o quanto os bailarinos europeus, por conta do trabalho de Trisha Brown, acabaram por retomar ao que chamou de “valores essenciais” da dança contemporânea (2012, p.43 grifos da autora). Estes seriam, nas palavras de Louppe (2012, p.43), “a experiência do peso do corpo, a fluidez de um movimento contínuo, a imprevisibilidade de um gesto futuro, etc”. Assim, para Louppe, o trabalho de Trisha Brown daria a esses valores ressonâncias, credibilidade, dimensão artística e de pensamento. As práticas de Thompson, recebendo essa herança direta das práticas de

Brown, re-estabeleceram esses valores, revisitando-os, como alguém que olha por dentro como se estivesse de fora. Não há distanciamento, há imersão.

Nas duas semanas do treino aberto¹, Thompson manteve uma mesma estrutura para todas as aulas. Assim, embora cada momento da prática tenha se estabelecido como único (Spatz, 2015), trabalhamos técnicas capazes de capturar um conhecimento passível de ser transmissível e repetido tal qual. Contudo, esse conhecimento não seria relativo a um “conteúdo mental” ou a um tipo de representação que é passado de geração a geração, mas sim a algo que assume a forma do corpo, a ‘educação da atenção’², (Ingold, 2000, 2010). Assim, a abordagem técnica de Keith A. Thompson seria o equivalente a um processo de afinação do sistema perceptivo. As habilidades não se alojariam no corpo mas cresceriam com ele. Habilidades, sugiro eu, são mais bem compreendidas como propriedades deste tipo; por um enfoque sobre as propriedades emergentes de sistemas dinâmicos, em detrimento da dicotomia entre capacidades inatas e competências adquiridas. É através de um processo de habilitação (*enskillment*), não de enculturação, que cada geração alcança e ultrapassa a sabedoria de suas predecessoras. Isso me leva a concluir que, no crescimento do conhecimento humano, a contribuição que cada geração dá à seguinte não é um suprimento acumulado de representações, mas uma educação da atenção (Ingold, 2010, p.7).

As práticas e técnicas estariam nesse sentido relacionadas à construção de um corpo-realidade ‘disponível’ ou ‘solto’, mergulhado entre a posição horizontal e o plano vertical, passando por transições até se chegar à dança por meio de frases de movimento, combinação (*combination*) e trechos coreográficos de Trisha Brown. O trabalho de Thompson como prática qualificada é um trabalho que exige uma postura engajada entre todos os sentidos, são práticas que revelam linhas entrelaçadas, *meshwork*, na terminologia de Ingold. Há também uma postura em Keith A. Thompson que nos convida a sairmos de uma posição séria com relação a nós mesmo e com relação à maneira como abordamos a dança. Todas as clivagens, acirramentos, competições, o jogo de forças que se estabelece no estúdio, são colocadas em suspensão. Não há tensão, há alegria, há espaço para o humor, o despojamento, a leveza, o riso, o que de certa forma alivia as inúmeras

¹ Cada aula teve duração de duas horas.

² “Aprender, nesse sentido, é equivalente a uma ‘educação da atenção’. Eu tomo essa frase de James Gibson (1979, p.254), cuja tentativa de desenvolver uma psicologia ecológica, que trata a percepção como uma atividade de todo o organismo num ambiente, em vez de uma mente dentro de um corpo, foi uma grande fonte de inspiração para a abordagem que adotei aqui. O que Gibson disse foi que não é absorvendo representações mentais ou esquemas para organizar dados brutos de sensações corporais que nós aprendemos, mas através de uma sintonia na ou sensibilização de todo o sistema perceptivo, incluindo o cérebro e os órgãos receptores periféricos junto com suas conexões neurais e musculares, com aspectos específicos do ambiente (Gibson, 1979, p. 246-248)”(Ingold, 2010, p.21).

frustrações, as falhas advindas das dificuldades de incorporar, compreender, repetir e memorizar as intrincadas voltas e gestos contidos nas frases de movimento de Brown e de Thompson.

Mas além disso há no trabalho de Thompson os componentes somáticos dissolvidos nas práticas das frases de movimento, “combinação”, e nos trechos coreográficos de Brown. Observa-se também um imbricamento das práticas da dança com a Técnica de Susan Klein, como veremos mais adiante.

No treinamento aberto de Thompson existe em praticamente toda a sua estrutura, do aquecimento às frases e combinações de movimento, a ideia do aprendizado pela cópia de movimentos. Levando-nos a mesma discussão iniciada no capítulo anterior com o trabalho de Mantero, aquela que sugere que a cópia desempenha um papel importante em todos os estágios de um trabalho, estando ligada à improvisação e à criatividade. Contudo, para Ingold esse processo de cópia seria um processo de redescobrimento dirigido.

Isto pode ser mais bem compreendido, na verdade, como as duas faces de uma mesma moeda. Copiar é imitativo, na medida em que ocorre sob orientação; é improvisar, na medida em que o conhecimento que gera é conhecimento que os iniciantes descobrem por si mesmos. Nesta concepção, segundo Bourdieu, a improvisação seria uma forma de criação ‘tão distante de uma criação de novidade imprevisível’ como a imitação é ‘uma simples reprodução mecânica dos condicionamentos iniciais’ (Bourdieu, 1977, p.95). Ambas são aspectos do envolvimento situado e atento que é fundamental para se tornar um praticante habilidoso (Ingold, 2010, p.21).

No trabalho técnico desenvolvido por Thompson é possível identificar a relação que se estabelece entre o ensino e a aprendizagem que convida “ao acoplamento multissensorial, entre movimento e ação” (Ingold, 2015b), um reconhecimento dos nossos processos que se dá no fazer. No lugar da transmissão, o que vemos com Thompson é o convite para percorrermos sozinhos e descobrirmos sozinhos os “caminhos rastreados” de que fala Ingold (2013a, p.307), sempre com o seu suporte e o da comunidade que é criada. Mesmo que efêmera.

Há também em Thompson um tipo de processo em que o conhecimento “nos leva para fora” (Ingold, 2015b, p.21), tratando-se portanto de técnicas da ordem do labirinto, o mesmo caminhar labirinto visto anteriormente: “a educação que segue a linha do labirinto não oferece aos pupilos pontos de partida ou posições, mas constantemente os remove de quaisquer posições que eles possam adotar. É uma prática de exposição”. Retomando Jan Masschelein (2010) Ingold destaca que a noção de “exposição”, seria vista como “exposição”, isto é, estar “fora de uma posição”, nesse sentido a aprendizagem se dá por meio de um processo de “ex-dução (levar para fora)” e não de “indução (trazer para dentro)”

realizado no mundo por meio da experiência. Conjugado a isso, Thompson seria assim, nas palavras de Ingold, “menos um guardião de fins que um catalizador de começos, cuja tarefa é destravar a imaginação e lhe propiciar a liberdade de vagar sem um fim ou destino” (Ingold, 2015b, p.32).

4. 1. 1 *Técnica como linhas em meshwork*

Maria Filomena Molder (2018)³ salienta que a técnica na arte da dança vai logo de encontro ao corpo, não há mediações, o mover tem de pronto a capacidade de engendrar uma técnica, inexoravelmente. Não seria por acaso então que os artistas estão sempre perguntando “o que é corpo? Devo dizer o meu corpo? O que fazer do corpo?” (Molder, 2018, anotações). Para Ben Spatz (2015) pensar técnica é pensá-la como incorporação, o que nos lembra mais uma vez o reconhecimento de Mauss da técnica como *embodiment* mais do que como ferramenta. Porém, a técnica incorporada é abordada por Spatz como algo distante de visões como as apontadas por Sheets-Johnstone (2011, p.312) algo “empacotado”, dentro do qual “práticas estariam embrulhadas”.

Lembremos contudo da crítica de Ingold (2001, p.21) de que Mauss ao isolar o corpo, como objeto natural ou físico, reduz a técnica a uma definição mecânica e a um agenciamento “desincorporado”, de modo que a habilidade não seria nesse sentido uma técnica do corpo. Para Spatz (2015, p.16) a técnica estaria ligada à repetição e à transmissão de conhecimento das possibilidades do corpo, tanto consciente como inconsciente. A técnica forneceria um modelo de como essa relação pode ser feita, dinamizando coisas que são sedimentadas e agenciamentos que circulam no corpo. Para ele, ela não se confunde com ações nem com a noção de prática, pois estrutura a ambos, “oferecendo uma série de caminhos relativamente confiáveis através de qualquer situação” (Spatz, 2015, p.16). Spatz, busca contudo pelo estatuto epistemológico, pelo pensamento crítico e pela importância da noção de técnica, algo em defasagem devido ao *tropo* de excesso, como vimos anteriormente.

Na mesma conferência Molder, ao comentar a trajetória dos artistas retratados, como Vera Mantero, João Fiadeiro, Miguel Pereira, dentre outros dessa geração, nos diz o quanto aparece a ideia de que há um combate contra a técnica na fala desses artistas. Nos

³ Conferência realizada na Fundação Gulbenkian *Transportar a voz, Memória- Registo-Percurso* (2018). No âmbito do projeto Prata da Casa, concebido pelo coreógrafo Mario Afonso. Informação verbal.

lembra então que arte é a tradução do termo grego *techné* e que nunca se conheceu nenhuma arte sem técnica. A técnica, assim como uma atividade cognitiva, como forma de conhecimento, não pode ser proposta como algo exterior ou contraditório a nós, afinal a *techné* como forma de conhecimento “se transmite, se exprime por aplicações que têm a ver com nossa vida muito diretamente, e podem ir ter com a poesia, com a música, passar pela marcenaria e pela fabricação de barcos. E os graus são diferentes, mas a natureza não é. Os graus sendo diferentes fazem com que a natureza tome feições diferentes, sendo a mesma”⁴ (Molder, 2018).

Historicizando esse mesmo aspecto da técnica, Petra Sabisch (2006) lembra que a palavra *techné* foi pensada pelos filósofos gregos em oposição à palavra *epistêmê*, e que a partir de alguns filósofos como Platão e Aristóteles, a concepção da palavra técnica vem a ser *intrinsically connected to the craft and skills of exercising or producing* (Sabisch, 2006, p.85), desse modo não haveria uma hierarquia que estabeleceria a primazia da teoria sobre a prática. Sabisch (2006) ao analisar as práticas coreográficas de Mårten Spångberg, levanta uma série de questões que relacionam a técnica com conhecimento e com teoria; questões que parecem ser importantes para o presente debate e para o pensamento de um ponto de vista sobre a técnica. “Em que medida o uso de um material antigo varia nossa compreensão dos métodos? Quais são as escolhas estéticas que escapam à mera razão mas podem emergir através de percepções e sensações? Em que momento uma técnica falha? Quais são realmente os aspectos ingovernáveis de uma técnica?” (Sabisch, 2006, p.88)⁵.

Indo de encontro a essas noções de técnica, Thompson faz observações sobre a dimensão instrumental da técnica. Lembrando também, contudo, com suas formas lutam para não se cristalizarem, são feitas de escolhas que emergem de percepções, sensações e até mesmo de emoções. Na técnica a liberdade seria algo “que se exercita por uma invenção contra um limite” (Molder, 2018). Nesse sentido, observa a filósofa, a liberdade teria muito a ver com as condições sobre as quais a técnica trabalha e que são ao mesmo tempo seu meio: as condições fisiológicas, anatômicas, a composição dos músculos e ossos, as tensões acumuladas, dentre outros aspectos materiais do corpo. Haveria assim distinções que permeiam a técnica.

⁴ Notas retiradas da conferência *Transportar a voz, Memória- Registo-Percurso* (2018). No âmbito do projeto Prata da Casa, concebido pelo coreógrafo Mario Afonso. Informação verbal.

⁵ Não prometo respostas imediatas, mas saber quais são as nossas questões ajuda-nos a constituir a epistemologia da dança.

Consideramos também, por fim, as técnicas como linhas entrelaçadas que estruturam as práticas, como a *meshwork* de Ingold (2011) ou a redes de filamentos de Ben Spatz (2015). A técnica de Thompson, como atividade de risco, como resolução e descobertas de problemas, como experiência e não algo vivido de modo mecânico, revela nesse sentido ter relações com a noção de prática qualificada conforme Sennett e Ingold⁶. Além de, é claro, envolver dor, mas uma dor que faz parte de toda aprendizagem, “seja no seu sentido mais brutal de se domar o corpo, quer seja no sentido mais expressivo, como os gregos a pensavam” (Molder, 2018)

4. 1. 2 *Aquecimento: entre questões, espirais e a entrega do peso*

O trabalho de Thompson iniciou pelo chão, pela procura de um estado de relaxamento que permitisse despertar a percepção, a sensação da gravidade, o peso dos ossos, a musculatura dos órgãos, a pulsação sanguínea. Em seu discurso em situação, Thompson buscou nesse momento inicial integrar mente e corpo, na medida em que nos pedia para informá-los sobre nossa movimentação dando espaço para o porquê, o quando, o onde e o como do movimento. Bojana Cvejić (2015, p.228) vai dizer que a dança contemporânea, pela maneira como se movimenta, teria nos legado uma nova condição a ser enfrentada. Condição essa que obriga retornar às mais elementares perguntas sobre o movimento corporal, o que está em aparente oposição à “prolífica cultura da dança de auto-expressão e auto-afeição no entretenimento e nas mídias sociais”. Aparente porque seria dessa forma, por meio dessas questões, que poderíamos distinguir “pensamento na experiência e contribuir para expressões mais diferenciadas e heterogêneas do corpo, do movimento e da duração”.

Para Sabisch (2006) a prática é o lugar privilegiado para que questões dessa natureza possam surgir. No mesmo sentido, ao desenvolver o que seriam as bases da prática qualificada, Sennett fala da capacidade de localizar uma questão, tornando-a concreta, questionar o que significa *physiologically dwelling in an incipient state; the pondering brain is considering its circuit options. This state makes neuronal sense of the experience of curiosity, an experience that suspends resolution and decision, in order to probe*. Trata-se da capacidade de “abrir um problema”, movimento esse que permite “fazer (d)as coisas de maneira diferente, mudar de uma esfera de hábito para outra” (Sennett,

⁶ Discussão desenvolvida no Capítulo I.

2008, p.279). Nesse sentido, o autor considera que a prática qualificada do artesanato contém o paradoxo de ser uma *highly refined, complicated activity that emerges from simple mental acts like specifying facts and then questioning them* (Sennett, 2008, p.268). O trabalho técnico de Thompson vai também nesse mesmo sentido, ao encontro do que Strazzacappa (1991, pp.48-49) propõe sobre o que deve ser o trabalho técnico corporal diário do artista: não só “manutenção da capacidade motora”, não só “dose diária de estímulos sensoriais”, não só “mexer com o corpo fisicamente”, mas sim “levantar questões, suscitar a reflexão” e uma infinita busca de respostas.

Se essa forma de abordar a técnica retrocede ao elementar para conferir um sentido novo à própria técnica, não se admira portanto que o trabalho tenha sido iniciado pela própria respiração, antes de chegar a qualquer forma mais ampla de movimento. As respirações profundas seriam responsáveis por uma conexão com o chão. Por isso, Thompson (2015) nos dizia para: “deixar o corpo afundar no chão o mais possível” ou para “não forçar a respiração”, a fim de que observássemos como a respiração nos ajuda a entrar nesse estado de entrega à gravidade. Eis algumas de suas proposições: de que forma a respiração nos poderia conectar com o chão? Como poderíamos perceber quais são os pontos que tocam o chão? Seriam sempre os mesmos?

Outro exercício que sempre fazíamos era o de respirar profundamente tentando sentir o movimento do ar circulando pelas costelas, pelo osso do esterno, descendo para a região do sacro, dos ísquios, passando pelas pernas, por detrás dos joelhos, dos calcanhares, das solas dos pés. Isso servia para que notássemos que a respiração se faz como um momento de garantia ou de abertura para a passagem do ar pela garganta, boca, nariz, pulmão, brônquios e assim podíamos observar o trabalho conjunto e conectado dessas partes.

O trabalho de Thompson estrutura-se predominantemente entre a imaginação, a referência à figura anatômica e a sensação do movimento. *A parte inicial se desenrolava lentamente, com muitas pausas para que a respiração pudesse acontecer com consciência, para que pudéssemos investigar hábitos e fazer a integração do corpo e da mente* (Santos, 2015, caderno de campo). Iniciava-se uma jornada de ativação dos canais sensoriais, articulada a uma postura crítica de si mesmo. Ao pesquisar os limites do corpo, Gilberto Icle e Tatiana Nunes Rosa (2012) apontam trabalhos da dança contemporânea na mesma senda em que estaria o de Thompson: distantes de uma noção tradicional de treinamento, em que a forma que se deseja é buscada por meio da repetição de um treino muscular. O contrário disso é o trabalho em que o aquecimento já faz com que “procuremos formas de tornar um

movimento dinâmico e desenvolvamos consciência da série de adaptações que o corpo como um todo faz para mover-se, numa possível investigação dos hábitos” (Icle e Rosa, 2012, p.20).

Depois dos exercícios localizados de respiração, entramos em um trabalho que focalizava mais uma relação parte-todo do corpo. Assim, ainda na qualidade *soft*, a instrução foi a de “rolar o crânio de lado a lado, direita e esquerda; manter a respiração; sentir atrás do braço” (Thompson, caderno de campo, 2015). Para que pudéssemos pesquisar essa qualidade, houve também estímulo para que pensássemos nas relações espaciais entre as partes do corpo, como crânio e occipital, queixo e pescoço. Thompson começava assim a construir um alinhamento corporal e um trabalho com o pensamento como uma “reflexão em ação” pela qual podemos aprender com nossas experiências (Schön, 1983).

Ainda na posição horizontal, em contato com o chão, seguiram uma série de exercícios que focalizam a relação parte-todo e oposições, mas agora por meio de um trabalho com espirais, curvas e esferas. Na parte relacionada ao espaço no capítulo ‘Ferramentas’, Laurence Louppe (2012, p.212) aborda as “espirais, curvas e esferas”. Numa primeira definição temos a espiral como a “relação encadeada e contínua entre o centro e a periferia, a frente e a retaguarda, o alto e o baixo”. Louppe lembra contudo que esse percurso “opõe tensões contrárias, essencialmente no tronco”, afirmando a seguir tratar-se de uma “das formas mais importante da ‘oposição’” (p.212).

A espiral está presente no trabalho de Thompson tanto nas coreografias como no aquecimento. Com relação às espirais no aquecimento, ele pergunta aos participantes onde estaria o centro do corpo se partíssemos para a construção de uma espiral, iniciando o movimento pelo lado direito, a partir do centro. Há certo consenso na classe de que o centro estaria provavelmente na pelve e na região do trocanter. Iniciamos assim uma curva a partir dele, de que decorreu o consequente enrolamento de todo o corpo para um lado só. O detalhe trabalhado foi o de realizar esses círculos e curvas de forma alongada e em contração. Ou seja, realizar espirais desse modo proporciona um engajamento no fazer, diferente da ideia de apenas agir sem produzir nenhuma reação ou de se ‘ter o corpo em bloco’. Afinal a espiral “recusa um corpo constituído em bloco, recusa habitar um único plano, recusa o aprisionamento num espaço estabelecido” (Louppe, 2012, p.213). Portanto as espirais “implicam consequências em todos os eixos do trabalho do corpo” (Louppe, 2012, p.213).

O trabalho com espirais ou círculos envolveu outro exercício. Um exercício de posição “neutra”. Com a coluna alongada impressa no chão, pernas esticadas, os braços em cruz, iniciamos um movimento com as costas de uma das mãos, a partir dos dedos, como se estivéssemos descolando a pele do chão. Há nesse movimento “uma energia que é enviada para o sistema nervoso” (Thompson, 2015), dos dedos ao espaço exterior, os braços iniciam assim uma curva. É clara a conexão com as escápulas, pois os braços “não param no ombro” (Pudelko, 2014). Haveria também o suporte da coluna em conexão com os braços e ainda com o centro do corpo. Nesse sentido, o trabalho exige que percebamos o caminho sequencial que é feito, envolvendo todas as regiões da coluna. A jornada em curva termina em uma reta quando o braço alcança o outro lado do corpo. A sequencialidade também é construída na medida em que, ao chegar, realiza-se imediatamente um movimento que é o reverso da curva. O que inicia essa volta é o peso dos quadris. O procedimento de repetir continuamente cada ciclo não implicou um aumento na velocidade, embora essa tenha sido uma tendência. A repetição do ciclo, cavar com o braço, ir ao outro lado do corpo e fazer o reverso, permitiu-me uma liberação de tensões impregnadas na musculatura.

Outro trabalho com espirais foi a construção de sequências que iam do chão ao nível alto, que, em um balanço entre um lado e outro, eram capazes de abrir o osso do esterno e conectar os olhos com as espirais feitas pelo braço. Retornando a uma posição sentada, em que o chão dava suporte aos ísquios, houve um momento de improvisação com os braços, que procuravam por diagonais. Foram esses momentos que quebraram a estabilidade do que vinha sendo construído no chão, introduzindo o que pareceu serem momentos de integração e também de ampliação de coisas que vinham sendo trabalhadas em uma escala micro. Na lógica de Thompson, muitas coisas que eram feitas de modo lento e estudado no aquecimento ampliavam-se na segunda parte da aula, com as frases de movimento e as combinações.

Tanto no caso de Mantero como no trabalho de Thompson, e em menor grau em Hamilton, as transições com caminhadas podem se fundir ao jogo, constituindo momentos mais coletivos. Outras transições foram feitas por meio do trabalho com as espirais e diagonais. Como veremos a seguir, além de serem exercícios de passagem entre uma etapa e outra, eles têm o objetivo de integrar princípios trabalhados desde o início da aula. Outra transição foi o exercício de respiração e voz criado por Trisha Brown, feito ainda no início do encontro. Ele prepara o corpo para um estado menos consciente, sem contudo deixar de afinar a percepção, dando sentido para o que vem a seguir. Na maioria de suas transições,

entretanto, predomina o propósito de trazer a consciência para o nosso entorno. No caso das caminhadas, trouxemos a consciência para o modo como estávamos caminhando (se com a perna em rotação interna ou externa), mas também para outras percepções (como a de saber como estavam as nossas faces).

Assim ficou o registro dessa atividade em meu caderno de campo:

Haveria prazer? Dor? Tensão? Ou como trabalhávamos nossa visão periférica, quando por exemplo, chegávamos perto ou passávamos por alguém? O quanto internamente estaríamos aquecidos? Como estariam nossa musculatura, tendões, articulações e ossos? Quanto conseguimos aquecer externamente? Nessas caminhadas, conseguíamos ver coisas na parede? Conseguíamos ouvir a música e nos lembrar do momento em que ela apareceu na aula? O quanto a música pode nos acelerar e o pode relaxar? E as pessoas que passavam por mim, conseguia vê-las? (Santos, 2015, caderno de campo).

4. 1. 3 A prática da dança e alguns imbricamentos com a técnica de Susan Klein

Fez parte também do treinamento de Thompson sua leitura, contaminação ou influência⁷ da Técnica de Susan Klein. Considera-se que Susan Klein⁸ tenha procurado dar um passo adiante com relação aos Fundamentos de Bartenieff™⁹ (Pudelko, 2014). A KT, pensada para bailarinos mas aberta a todos, trabalha unicamente no nível do osso a fim de integrar estrutura e energia. Seus conceitos-chave seriam trabalhar o movimento buscando conexão, integração, articulação e análise. Seus princípios seriam mobilidade, estabilidade, leveza e resistência (Klein, 1998). Em Keith A. Thompson, o trabalho com partes do corpo em relação ao todo e o estímulo ao uso de padrões motores do modo mais conectado possível são uma herança dos estudos da LMA, nos quais estão incluídos os BF. Para Thompson, mover-se ‘pelos ossos’, ‘pelo próprio esqueleto’, tem a ver com a eficiência da

⁷ A rotina de um bailarino em Nova York incluindo Thompson e muitos outros era frequentar as aulas de Susan Klein antes dos ensaios. Trata-se também de uma técnica que se espalhou nos circuitos de treinamento em Berlim e de modo esparsa e eventual em Lisboa. Durante a pesquisa de campo realizada em Berlim acompanhei o trabalho da coreógrafa e bailarina Hanna Hegenscheidt, instrutora certificada na Técnica Susan Klein, da bailarina, professora e coreógrafa Andrea Jenni em processo de se certificar na técnica, e ainda os de muitos outros que cruzam dança contemporânea com a Técnica Susan Klein, como: Britta Pudelko, Francisco Cuervo, Jeremy Nelson e Renate Graziadei, coreógrafos, bailarinos e professores que embora não sejam certificados na técnica foram alunos diretos de seus fundadores.

⁸ A bailarina Susan Klein, cansada de estar sempre com o joelho lesionado até chegar ao ponto de não conseguir mais se mover, passa a desenvolver um treinamento próprio, baseando-se nas abordagens somáticas Fundamentos de Bartenieff™ (Nelson, 2014, Pudelko, 2014). Assim, criou seu método denominado Técnica de Susan Klein (*Klein Technique*™) como uma abordagem corretiva para o movimento e para as técnicas da dança, e também como um trabalho de cura (Klein, 1998, 2010). A técnica de Susan Klein será evocada através da sigla KT.

⁹ A bailarina, terapeuta da dança e coreógrafa Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi aluna de Rudolf Laban. É a criadora do método Fundamentos de Bartenieff™ (Bartenieff Fundamentals™) que integra o Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban/Bartenieff de Movimento (Laban/Bartenieff Movement Analysis – LMA). Os Bartenieff Fundamentals™ serão evocados através das siglas BF e Laban/Bartenieff Movement Analysis™ através da sigla LMA.

energia e possibilita que se desenvolva certa clareza a respeito das funções dos órgãos, dos ligamentos, do esqueleto em si e da musculatura. Tudo isso está a serviço de uma busca pela estrutura do movimento.

O modo como Thompson trabalha a KT confere ênfase ao alinhamento e às direções ósseas para que seja possível acessar as musculaturas mais profundas relacionadas à postura corporal, por meio de diferentes formas (exercícios) e procedimentos. Assim, o alinhamento ósseo disponibilizaria ao corpo uma força natural para se entrar em movimento. A técnica da KT seria capaz de ensinar o corpo a mover-se de modo mais eficiente e correto. A visão eficiência da KT está ligada à necessidade de libertar a musculatura que estiver impedida, estendendo-se também aos bloqueios entre a mente e o corpo. Essa eficiência, portanto, diminuiria lesões, possibilitaria uma cura rápida aos lesionados, promoveria a saúde e um ótimo alongamento (Klein, 2010).

Certamente essa ênfase conferida ao alinhamento ósseo leva em conta nossa condição bípede, que gera assimetrias (Bertazzo, 2012). Segundo Bertazzo (2012, p.184) além dessas assimetrias existem ainda os desequilíbrios de comprimento entre as partes da frente e de trás do tronco, a força da gravidade que “achata e aumenta lordoses” e aspectos emocionais relacionados à organização do tronco, que manifestam-se em desequilíbrios, como por exemplo “o peito para frente e as costas arqueadas” (Bertazzo, 2012, p.185). Portanto, o trabalho do alinhamento ósseo proposto por KT, revisitado por Thompson, seria o de tentar buscar o alinhamento vertical entre a pélvis, o peito e a cabeça, colocando-os no “topo das pernas”, em conexão com o chão, visto que uma pressão equilibrada dos pés contra o chão faria crescer o eixo vertical, por exercer força contrária à da gravidade (Bertazzo, 2012). O trabalho de colocar a pélvis no topo da perna, alinhando ossos que usam uma musculatura profunda, é a principal característica pela qual KT é conhecida pelos seus praticantes. É muito comum que ela esteja presente no exercício chamado ‘Alongamento e Posicionamento’ (*Stretch and Placement*)¹⁰ e ‘Pendurado Sobre’ (*Hanging Over*).

Voltando ao treinamento de Thompson, quando passamos para o plano vertical, um dos exercícios revisitados por Thompson da KT é o ‘Pendurado Sobre’ (*Hanging Over*). Os princípios de movimento envolvido no exercício é a busca por apoios em musculaturas

¹⁰ O nome dado por Susan T. Klein, *Stretch and Placement*, traduzido por nós como ‘Alongamento e Posicionamento’ não caracteriza o que realmente são os exercícios, pois o foco não estaria na realização de qualquer alongamento ou posicionamento fixo. A busca por apoios em musculaturas profundas, como a da pélvis por exemplo, e por conexões, como a ligação dos ísquios até os calcânhares, posicionando a pélvis no topo da perna, seriam os detalhes mais importantes. *Placement* está relacionado à busca por posições fluídas, ágeis e abertas a escolhas.

profundas como a da pélvis por exemplo, e por conexões, como a ligação dos ísquios até os calcanhares, posicionando a pélvis no topo da perna. Princípios que se encontram no *habitus* e nas aulas de muitos convidados do LaborGras além de Thompson – por exemplo, no próprio trabalho de Renate Graziadei e Artur Stäldi (LaborGras), Jeremy Nelson, Brita Pudelko, Maya M. Carroll.

Assim, ‘Pendurado Sobre’ parte da posição vertical a fim de que se realize uma progressiva flexão do peso da parte de cima do corpo para frente e para baixo, de modo que o torso fique completamente pendurado sob e sobre as pernas. No trabalho de Thompson ‘Pendurado Sobre’ serviu também como interligação entre dois momentos distintos da aula, o do plano horizontal e do plano o vertical. A flexão do corpo nesse exercício é dinâmica, de modo que quando se chega até embaixo após a flexão do corpo já se inicia a subida do torso. Da vertical, subimos ainda mais, para um *elevé* do balé, até que descemos novamente. Com esse exercício podemos acionar, não só o assoalho pélvico, mas toda a musculatura profunda dessa área, envolvendo também psoas, tendões, rotadores externos, oblíquos, externos e internos, e os músculos isquiotibiais. Por conseguinte, o objetivo da KT no treinamento de Thompson é o trabalho de conexão e integração das partes do corpo, mais do que o de deixá-lo moldado a uma forma técnica.

Outra herança ou releitura de técnicas de Klein-Maler-Bartenieff utilizadas por Thompson seriam os exercícios de rotação das pernas – *in and out* – a partir da posição de decúbito dorsal. Bem como o de posicionar os pés em paralelo e abaná-los pelos calcanhares, em um movimento para cima e para baixo, movendo consequentemente também todo o corpo. Ao longo do primeiro exercício, uma questão que surgiu foi quão longe poderíamos ir ao executarmos a rotação das pernas, e ainda, como se engajariam as articulações envolvidas. No segundo, quando soltamos os pés a partir da posição em paralelo, de que forma caíam os pés? Cairiam para os lados ou permaneciam no mesmo sítio? Poderíamos, com esses exercícios, chegar a um nível bem profundo e detalhado do corpo, o que nos proporcionaria passar do exercício à arte, da localização de tensão acumulada na musculatura a estado corporais (Fabião, 2010) possíveis de se transformarem em trabalho cênico, performático.

Outro exercício realizado no treinamento aberto de Thompson que dialoga com os princípios da KT foi o de deslizar e rolar partes do corpo. A partir da posição de decúbito dorsal devíamos ativar os dedos, dobrar os punhos e cotovelos, deslizando lentamente um dos braços, passando pelo peito até chegar ao outro lado. Então relaxar todo o corpo nessa

posição e sentir a maciez gerada em zonas mais intrincadas por tensão, como a região das escápulas e das articulações dos ombros. O exercício finalizava quando, depois de alguns minutos ou segundos, do outro lado, realizávamos o caminho reverso, a partir da pélvis, mais precisamente pelo cóccix. Esse exercício, como outros, tem em comum com as KT o objetivo principal de encontrar conexões corporais. Não é propriamente um alongamento da musculatura, como vimos acima.

4. 1. 4 *Transmissão de narrativas: trabalho com diafragma de Trisha Brown*

Na primeira hora de aula, a técnica de Thompson parece se estruturar para uma integração multissensorial em conjunto com um pensamento reflexivo que remete à Educação Somática. As mesmas palavras que aqui usamos para descrever os exercícios eram usadas nas aulas. Funcionavam como veículos e pontes de uma crença que afirma ser possível tornar consciente o que ainda está inconsciente. Esses veículos e pontes seriam importantes sobretudo para a construção de uma nova realidade, pois a linguagem pode sustentar o corpo. Os princípios da Educação Somática, como a consciência do corpo, a atenção e a propriocepção, tentam possibilitar ao indivíduo a construção de um contexto de aprendizado que promova a reflexão e a pausa, o foco nos estímulos do corpo, o refinamento do esforço muscular etc., visando assim estimular a autonomia do bailarino com relação a seu corpo. São ferramentas para que o bailarino consiga julgar o que pode causar lesões. A autonomia e todo o trabalho de consciência e autoconsciência devem funcionar, nesse sentido, como um termômetro indicando quais seriam os lugares perigosos de se estar.

Convém notar que, quando a Somática se aproximou da dança, trouxe um novo paradigma, libertando muitos bailarinos do adestramento técnico e das formas ideais do corpo. Mas quando a Somática torna indistinta a técnica, ela se confunde com uma forma inconsequente e ao seu modo aprisionante de liberdade, na medida em que “convence” o aluno ou o artista de que a falta de técnica seja uma virtude. Por mais que se diga que a potência da Somática seja sua capacidade de melhorar a técnica e as capacidades expressivas, ela pode na realidade limitar o artista e elidir o campo da dança como um campo autônomo. Apenas quando permite levar o artista à livre associação de formas, auxiliando assim a criação – apenas nessa situação especificamente artística a Educação Somática pode ser, de fato, uma metodologia que funciona em prol da dança. Nesse

sentido, suas contribuições para a saúde e para descoberta de modos de se cuidar do corpo são importantes, mas são decisões pessoais, éticas, que, como tais, não deveriam ser tratadas como um imperativo teórico. Ter mais espaço articular, ter um corpo harmônico e coordenado, ser mais saudável, são fatores que não determinam que o sujeito será um artista melhor. Dessa forma, o artista deveria considerar a Educação Somática um método entre outros, evitando aderir a ideologias do tipo ‘primeiro a mudança deve acontecer internamente’, impotentes e antipolíticas como conceito.

São esses os argumentos que embasam também as críticas de Isabelle Ginot e Margherita De Giorgi (Santos, 2016). Como é possível ver em suas análises, os discursos epistemológicos da Somática podem ser perigosos por substituírem a consciência política e social pela própria consciência somática, que assim torna-se uma posição colonizadora. Outra questão a ser debatida é em que medida a Somática procura sua legitimação na ciência e o quanto parece em sua epistemologia ser constituída por definições persuasivas (Stevenson, 1938). Estamos de acordo com De Giorgi (2015) quando ela diz que, mesmo considerando as transformações no paradigma somático apoiadas pelas ciências cognitivas, pela neurociência, por estudos de gêneros, entre outros, a Somática teria desenvolvido um dogmatismo que se desdobrou externa e internamente, e ainda não foi superado.

Um exemplo disso é a passagem de um artigo recente de Ciane Fernandes no qual a autora afirma que a Somática teria feito muito mais que o movimento americano *Greenwich Village*, responsável, segundo Sally Banes, por instalar “o corpo no poder”. Assim, Fernandes considera que “a Somática reconhece a força da vida como constituinte de tudo e todos, declarando, portanto, uma espécie de pulsão de tudo e todos em si mesmos em inte(g)ração, muito além de relações de poder ou de corpo(s)” (Fernandes, 2015, pp.13-14). Esse seria um exemplo de como um método pode se tornar uma ideologia, pois esse ponto de vista termina por se transformar, não num procedimento guiado por princípios, mas sim num aparato ideológico capaz de tudo abordar ou englobar.

Uma forma de responder a essas críticas seria talvez observar que a Somática se constitui também pela linguagem e a linguagem é uma articulação produtiva. Considerá-la como performativa seria também afastar seu valor de verdade, pois atos de fala criam realidade e por isso mesmo não podem ser aferidos, não são “coisas verificáveis pela verdade ou falsidade” (Austin, 1990, p.38). Falar é uma forma de agir, sendo assim considerá-la como uma forma de ação abriria a possibilidade de o corpo se questionar e se resolver em si próprio (Setenta, 2008). No performativo haveria espaço para o corpo lidar com seus estados de provisoriedade, de transformação e de crítica. Os princípios da arte

contêm componentes somáticos que não precisam de certificados para serem trabalhados. Eles fazem parte da arte mas não só, por isso podem ser dissolvidos nela. Com relação à criação em dança, a Somática como algo performativo poderia provocar o caos, o salto, poderia ensejar a saída do plano do corpo empírico, do senso comum e do orgânico, constituindo-se como um plano estético e de experiência.

No início desse trabalho, Ingold dizia (2015 e-book) que a transmissão do conhecimento é como a transmissão de histórias que não estão prontas pois se alinham com “circunstâncias atuais” e com as “conjunções do passado”. Thompson nos contou uma dessas histórias. Era um exercício que Trisha Brown costumava fazer toda vez que iniciava um trabalho. Ela se dirigia para um canto do estúdio onde o realizava individualmente, *mastering herself*, nas palavras de Thompson.

Instigados pela história, realizamos também o exercício. Deveríamos nos manter na posição horizontal, com os joelhos dobrados apontados para o teto, a coluna alongada e relaxada no chão. Com nossas mãos deveríamos procuramos sentir nossas costelas, o diafragma e o peso da gravidade sobre elas e então inalar o ar profundamente. A expiração era feita simultaneamente a uma contagem em voz alta até o número dez e quando chegávamos ao número dez, alongávamos o som da última letra, soltando todo o ar residual até que a voz fosse toda dissipada. O exercício continuava com a diminuição de um número a cada repetição. Assim, na contagem do um ao dez, o próximo número seria o nove, sendo, então, o som da letra “e”, e assim consecutivamente. Durante o exercício, que deveríamos fazer em nosso próprio tempo, as letras iam ecoando em defasagem, pois sua emissão não era coordenada em grupo; ela obedecia à frequência com que cada um completava a sequência dos procedimentos. Disso surgiu ora uníssonos soprados, ora sons descompassados formando uma sinfonia, uma textura sonora que parecia preparar o ambiente, aquecê-lo, trazer concentração mas também poesia, graças à experiência imersiva que o som trazia, naquele coro de consoantes e vogais.

Do ponto de vista técnico, seu propósito era treinar a respiração, sobretudo exercitar o diafragma, músculo tão importante e vital. O diafragma, com seu sistema muito parecido com o sistema de pistão, faz com que na inalação a musculatura se contraia levando o ar até os pulmões. Na expiração, quando relaxado, esse músculo em forma de abóboda pressiona o ar dos pulmões, a ideia então era exercitarmos esse mecanismo ao soltarmos o ar e a voz, durante a contagem dos números. A respiração deveria ser uma respiração normal. Foi curioso sentir como o movimento do diafragma aumentava o volume do torso dissolvendo tensões, e como ele era capaz de mobilizar o corpo inteiro.

Ao todo, o exercício parecia abrir uma rota no corpo para imaginação, a respiração em conexão com o soltar da voz, gesto vocal esse amparado pelas outras vozes, que nos convidava para um estado mais próximo do inconsciente que do consciente, ou melhor permitia-nos laivos de inconsciência, uma sensação entre estar acordado e sonâmbulo: *watching/allowing the rhythm of breath helps the body find its own timing – the time of one step to another; between one word/thought, and the next; the timing of sleeping/walking* (Tufnell e Crickmay, 2006, p.22).

O exercício de Trisha Brown é uma forma de memória. A memória é a mãe das musas. E a dança é a emissária da memória (Molder, 2018). Memória que para os gregos só existe e se expressa no corpo, sendo uma de suas formas mais importantes o canto e o sopro. A história assim é uma voz que se lembra (Molder, 2018). Transmitiu-se a história e o exercício foi lançado a nós; evocava-se Trisha Brown, presentificava-se a musa. Lançado como uma estrutura cheia de espaço para a investigação. Como uma linha ingoldiana, ele aumentava o escopo da prática da dança, que chegava a sobrepujar a forma como Thompson organizou a prática em sua aula. Pois essa técnica, como outras, como resultado de uma investigação aliado à construção da memória, poderá levar-nos sempre ao conhecimento de novas técnicas. O que se segue é que na educação da atenção, o movimento é sempre para frente (Ingold, 2015). O que também seria uma forma de evitar cristalizações.

A presente investigação mostra o conhecimento como narrativa e não como algo classificatório (Ingold, 2011). Nesse sentido, Ingold (2011) traz uma discussão sobre o conhecimento em que uma de suas questões é como integrá-lo, ou seja, há uma preocupação com o que forma o conhecimento. Em primeiro lugar, sua concepção se dá em torno de que o conhecimento não pode ser classificatório nem algo pronto a ser copiado de uma mente a outra, ele é da ordem da “narração”, da “construção”, se dá em relação porque o “ator-observador”, isto é o sujeito, está imerso em determinado contexto ambiental. Para Ingold (2015) a narrativa é um modo de conhecer por dentro e o profissional qualificado, um contador de história. Histórias que são contadas na sua própria prática, que por sua vez se encontram sempre em processo e construção. A sugestão de Ingold é a negação de que os sentidos das coisas se fazem “como sobreposições de significados sensoriais já prontos ‘no topo’ da experiência vivida, a fim de dar forma simbólica há algo sem forma, material de sensação crua” (Ingold 2000, p. 286). No lugar disso seria considerar que os sentidos se fazem por uma tecelagem conjunta, “na narrativa vertente da experiência nascida da atividade prática e perceptiva. É a partir desse

entrelaçamento que os significados emergem (Ingold 2000, p. 286)”. São assim, “formas de saber que crescem a partir de dentro do ser”¹¹, na qual “contamos o que sabemos” (Ingold, 2013, p.111). O conhecimento é assim um resultado que emerge da prática.

4. 1.5 Prática qualificada da dança: frase e combinação de movimento

O trabalho com frases e combinação (*combination*) de movimentos compõe o treinamento da dança: balé, moderno e contemporâneo. Trata-se de trabalhos que envolvem deslocamentos e fluxo de movimento. Conforme a observação de Cvejić (2015, p.151), o termo ‘frase’ teria sido usado por analogia aos termos da linguística, de modo que o ‘fraseado’ de movimento seria algo próprio à técnica da dança, uma herança da Dança Moderna. A frase de movimento seria, contudo, resultado “da conexão de movimentos, gestos e posturas em uma linha contínua, definida por aspectos geométricos (espaciais) e/ou dinâmicos (energéticos)”¹² (Cvejić, 2015, p.151).

Sally Banes (1987) aponta nas frases de movimento do balé e da Dança Moderna a existência de três momentos: preparação, clímax e recuperação. Mas a partir dos pós-modernos, sobretudo com o *Judson Dance Theater* e posteriormente com o *Grand Union*, a frase ou a combinação de movimentos haveriam de se tornar outra coisa, quebrando essa estrutura. Desse momento em diante surgiu certa rejeição à organização rítmica e musical do fraseado, um aspecto fundamental da dança até então e estreitamente ligado à ideia de organicidade do movimento. A definição de ‘frase’ de Yvonne Rainer¹³, evocada por Cvejić (2015), é, por si só, a ideia de um desdobramento orgânico de movimentos decorrente de uma distribuição de energia realizada pela respiração e o sopro de liberação, o chamado *release*. Já para Rainer, sempre segundo Cvejić, o fraseado seria o equivalente a uma estrutura modular equilibrada em unidades de movimento, repetição, pressupondo sempre um início, um desenvolvimento e um fim, com clímax tanto no meio como no final. Nesse sentido, como observa José Gil (2015, p.151), o que acontecia nesse momento

¹¹ Trad.: *People do not ‘make sense’ of things by superimposing ready-made sensory meanings ‘on top’ of lived experience, so as to give symbolic shape to the otherwise formless material of raw sensation. They do so, rather, by weaving together, in narrative, strands of experience born of practical, perceptual activity. It is out of this interweaving that meanings emerge* (Ingold 2000, p. 286).

¹² *Contemporary dance is judged by one of the foundational ideas of modern dance—mobility and kineticism—which yields an uninterrupted flow of movement. This idea has developed into dance techniques of continuity, among which “phrasing” is the most prominent. Phrasing results from connecting movements, gestures and postures in a continuous line, defined by geometrical (spatial) and/or dynamic (energetic) aspects. The term “phrase” is analagous to “sentence,” from which it borrows the logic of “sense,” even if the sense in dance can’t be compared with linguistic meaning.* (Cvejić, 2012, p.151)

¹³ Definição contida em seu célebre ensaio *A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*” (Rainer 1974: pp.63–59).

era o corpo à procura de “movimentos que valham unicamente por si próprios”, à procura do “movimento puro”.

Um exemplo paradigmático de frase de movimento é a peça de Yvonne Rainer *Trio A*. Banes (1987), comentando-a, aponta a qualidade “relaxada” tanto do corpo quanto do tempo, e da sensação de o tempo estar sempre em suspensão. Gil, por sua vez, observa que em *Trio A* os movimentos têm apenas uma aparência simples ou neutra, pois causam estranheza. Haveria na sequência de seus quatro minutos e meio, uma movimentação sem interrupções ou clímax, um tempo que é “engendrado pelos movimentos do corpo, como se nenhuma defasagem com um tempo exterior, objetivo, viesse quebrar a convivência mais íntima entre o movimento (a criação do gesto) e o próprio tempo da sua formação: esta coincide com a formação do tempo” (Gil, 2005, p.159). Os movimentos em *Trio A* seriam para Gil movimentos “de fundo”, isto é, movimentos do “espaço interior do corpo”, o corpo intensivo da potência, dos gestos que “não param de devir” (p.162).

Para Gil essa “vontade de apresentar apenas o objeto tal e qual, nu”. Ao contrário de uma restrição, seria a pura explosão de carga criativa, pois trata-se do “real dos corpos, o real do espaço e do tempo, o real da época. O real que quebra as barreiras que separavam a arte da vida” (Gil, 2005, p.153). Ele nos lembra a seguir, como aponta uma das epígrafes deste capítulo, que foi da Judson Church que saiu “todo o movimento pós-moderno da dança que, ainda hoje, não parou de alimentar uma parte da criação atual” (Gil, 2005, p.153). A ideia do “movimento puro” se constituiria, dessa forma, mais como um “princípio regulador”, de modo que os elementos recusados, como a teatralidade e a emoção, ganhariam “uma consistência lógica no próprio plano da efetuação dos movimentos da dança” (Gil, 2005, p.153). Como diz Dominique Bagouet (1988) em um trecho selecionado por Launay e Charmatz (2011, p.38), a dança não poderia ser uma abstração, pois “é feita por seres humanos no palco”.

Ainda sobre a noção de fraseado, Laurence Louppe (2012, p.156) considera que, além da distribuição da energia, outros componentes importantes seriam, em alguns casos, o tempo e o peso, e, noutros, como mostram seus estudos, a prevalência de um sobre o outro. Louppe atenta também para o fato de que as frases são uma herança da música, o que chamou de “isomorfismo entre dança e música”. Contudo, depois do afastamento que a dança contemporânea impôs à música no interesse de superar o paradigma da organicidade da Dança Moderna, haveria hoje no trabalho com o fraseado o aspecto “sensorial e motor das durações, o fôlego interior que insufla uma temporalidade singular” (Louppe, 2012, p.157). Para Dominique Bagouet (1988 *apud* Launay e Charmatz, 2011,

p.38) no mesmo trecho referido mais acima, a dança é algo musical por ser uma arte temporal, portanto “necessariamente rítmica”, o que lhe permite figurar musicalidades sem recurso literal à música.

It's a matter of dimension. We don't hear the music of dance but perhaps it's a silent dimension of music. It's the silent part of music, perhaps the Point when the words stop but it hasn't become music yet. I am unable to say what it is exactly, but this is where it occurs, in this space that's not palpable within time, that immediately follows the moment when we stop talking: it's movement, it's not music, and it comes before sound. This is the sense in which I see it as a musical art. All the points of reference and techniques in dance can be viewed as pertaining to a musical form (Bagouet, 1988 apud Ginot e Charmatz, 2011, p.38)

O fraseado, dessa forma, pode se relacionar com a música como um termo independente ou como se faz com uma partitura musical. Durante o treinamento de Thompson prevaleceu mais a segunda ideia: contamos a dança como contamos a música, ao passo que no *Laboratório Coreográfico* acabou prevalecendo mais a ‘música interna’ de que fala Bagouet. Entretanto, a música, o fraseado, com música ou sem música, representariam “apenas um elemento poético entre o leque dos materiais que entram em jogo na constituição de escrita coreográfica e da poética do movimento” (Louppe, 2012, p.159). Isso confirma as considerações de Gil (2005), de que o movimento puro não quer dizer necessariamente a recusa de outros elementos. Por fim, para Louppe, a vivacidade ou o colorido de uma frase seriam resultados da respiração e dos movimentos do diafragma, parte do corpo que foi bastante trabalhada por Thompson desde o início das sessões.

A assim chamada ‘combinação de movimento’ estaria nesse sentido mais próxima de uma ideia de composição e de coreografia. Contudo, não me parece que ela seja o resultado da união de frases de movimentos, ou da soma delas. Pelo contrário. Segundo os comentários de Petra Sabisch sobre a coreografia (2011, p.8), o coreográfico estaria mais próximo de um processo relacional em que cada parte é mais que a soma total entre elas. Quando em campo perguntei se uma combinação poderia ser levada à cena, Thompson me respondeu que em classe o material trabalhado é sempre diferente do que seria um trabalho de cena, pois estaria ainda muito “cru”. Disse-me também que na aula o material gerado seria sempre executado de forma mais lenta, ou seja, o objetivo da aula não seria trabalhar nuances de velocidades, mas ainda assim para ele a ‘combinação’ é um jeito de pensar. Pergunto ainda se a combinação estaria mais ligada à pedagogia. Ele me responde então, na esteira de Renate Graziadei (cia. LaborGras), que sim e não, pois trata-se de uma fundação básica e envolve trabalho com princípios, princípios geradores de forma e ideias a serem realizadas em um momento posterior.

Para Lynne Anne Blom e L. Tarim Chaplin (1989, p.23) a frase de movimento seria “a menor e mais simples unidade da forma”, seria forma e conteúdo de um trabalho coreográfico. Ao passo que a ‘combinação de movimento’ seria algo que a estrutura. Ainda para essas autoras, a frase de movimento estaria para a carne assim como a ‘combinação de movimento’ estaria para os ossos. E a combinação teria ainda um objetivo técnico: o de trabalhar “habilidades de coordenação, desenvolvimento de flexibilidade, resistência ou discriminação espacial” (Blom e Chaplin, 1989, p.23). No trabalho de Thompson, tanto a frase como a combinação impõem desafios técnicos e ambos podem conter elementos que Blom e Chaplin reconheceram como pertencentes às frases de movimento. A saber: texturas, estilos, imagens, temas. Afinal, esses elementos estão em ambos em diferentes graus, constituindo a ideia de “nexo” coreográfico, como apontou José Gil (2005).

Ao longo do trabalho de aprendizado de frases e combinação, Thompson nos apresentava parte do material que ia se complexificando no próprio decorrer da aula e da semana. Frases mais curtas eram apresentadas para nós a cada dois dias. Uma combinação de frases longas iniciava-se na segunda-feira e terminava na sexta-feira, formando uma espécie de sistema acumulativo. De modo geral, iniciávamos sempre com a demonstração de Thompson, a que se seguia um momento de observação. Contudo essa sequência de observar e depois fazer não era uma regra, pois há muitos bailarinos que preferem fazer a movimentação em simultâneo à observação, mesmo não conhecendo o material de antemão, tentando assim copiar em tempo real em escala micro. Depois da demonstração, experimentamos a frase de movimento junto com Thompson algumas vezes. E em um momento posterior, conversamos sobre detalhes dos movimentos. Volta-se a repetir os mesmos movimentos, desta vez de forma mais sequencial e ainda lenta. Em seguida voltamos a observar novamente a execução de Thompson. A classe então se divide em grupos, organizam-se arenas reflexivas e dançamos a frase. A partir disso, discutimos e elaboramos dúvidas. Reaprendemos, revisamos, memorizamos e voltamos à repetição. No trabalho de Thompson são centrais as perguntas geradas pelas arenas reflexivas. Tendo ouvido, compreendido e testado essas considerações, voltamos ao trabalho considerando novos pontos de vista, pois já não somos os mesmos.

Há sempre um momento em que Thompson pede que pensemos individualmente sobre as frases que estão sendo trabalhadas. Instaura-se então um momento de resolução de problemas, no qual muitas dúvidas aparecem. Problemas que são resolvidos pelo corpo ou não, em diálogo com a mente. Por isso muitas vezes foi importante “narrar” o caminho do movimento. Há contudo, uma busca pelo entendimento da lógica do movimento, de

aprender por um processo de tentativa e erro (Sennett, 2008) e por meio da improvisação no sentido dado por Ingold (2010, p. 21), como redescobrimto dirigido. Essa dinâmica é atravessada não obstante por um *terrível jogo entre o que é lembrado e o que é esquecido. Surgem bloqueios, deparo com a falha, a falta de fluidez; há descompasso entre pensamento e movimento, entre a minha contagem e a contagem que o movimento da frase exige. Mas também há diversão. Esse é um momento em que um tenta ajudar o outro. Quem sabe ensina ao outro, quem não sabe ainda tem uma chance de apreender em escala particular. Organizamo-nos de um para um, ou todos com o professor e os bailarinos mais experientes, tentando aprender algo que a todos traz desafios e dificuldades, próprios de quando nos deparamos com uma identidade¹⁴ de movimento diferente. Partilha-se segredos, descobertas de movimento e pensamento. A ideia de uma comunidade da dança parece se ativar um pouco. Há solidariedade e vivacidade no ar* (Santos, caderno de campo, 2015).

Tanto nas frases quanto nas combinações há muita coisa tácita que seria expressa pelo som ou pelo gesto. Ou seja, praticá-las é semelhante à ação de mostrar uma imagem que traria uma compreensão muito mais imediata do que uma descrição verbal. Som e gesto tornam-se modelos para um mostrar e um copiar muito mais imediatos. Isso não quer dizer que entre frases de movimento e combinações não haja diferenças. Nas frases de movimento, para além do aspecto mecânico, há ideias, nuances, qualidades de movimento exercitados dos dois lados do corpo. Assim, tudo o que se faz ou se inicia por um lado do corpo é reaprendido e repetido pelo outro lado. A certa altura da semana os dois lados podem se juntar, desse modo uma transição é construída para que não haja interrupções entre um lado e outro. O jogo entre um lado e outro do corpo em uma mesma frase seria uma forma de tornar complexo o movimento. A título de ilustração, na figura abaixo teríamos uma frase de movimento em que o lado esquerdo se dirige para o lado direito.

¹⁴ Sobre a identidade de movimento ver Roche (2015).



Figura 45 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em fase de aprendizagem de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

Descrição de uma frase de movimento:

Lado direito:

1. Movimento realizado em oito tempos: plano sagital, o braço direito guia o corpo para o lado oposto, há portanto uma transferência de peso de uma perna à outra. Em seguida há uma descida ao nível médio – plano da mesa –, desce-se mais até que se realize certo agachamento (ver terceira e quarta imagem da fig.45). Há uma ênfase no cóccix, que ‘cava’ um movimento de subida do corpo. Esse movimento de ‘cavar’ é um princípio de movimento praticado na KT: aciona-se assim a relação trocanter-ísquios. A transição para a vertical também é feita de forma sequencial e não em bloco: para isso deve-se transferir o movimento para o pé e a perna que se encontram mais distante do centro do corpo. Inicia-se também um movimento de rotação a partir do acetábulo-fêmur para a subida do corpo.

2. *Movimento em 8 tempos:*

deslocar o peso do corpo para o pé oposto, iniciar a descida da cabeça em curva. Os dois joelhos dobram simultaneamente. Abre-se um lado do corpo pelos dedos, movimento que faz subir o corpo novamente, num grande *elevé* (ver última imagem da fig.45). Segue um movimento de pivotar que gera um círculo em que uma perna permanece fixa e a outra não. Seguem movimentos de oposição entre braço e perna que levam à saída do eixo.

3. *Movimento em 8 tempos:*

deixar cair um braço que se encontravam estendido e apontado ao teto, ele volta a subir realizando um arco, a barriga torna-se saliente, há um giro fora do eixo que leva a uma queda. Depois da queda há um salto para trás impulsionado pelos braços.

Em outra frase de movimento, uma das referências foi a ideia de adágio. O adágio parece estar próximo de um regime energético homogêneo, como dizia Gil (2005) sobre o *Trio A* mais acima. Notamos que tanto em *Trio A* como na criação de Thompson, essa energia homogênea não significa monotonia. Em Thompson a frase arranja a essência do adágio com grande eficiência energética quando combina em seus movimentos força e sutileza. Nem tudo é mínimo, há grandes mudanças de níveis, paradas de mão e salto (ver fig.46). Essa eficiência energética é resultado do uso parcimonioso da musculatura: move-se apenas o que é necessário para a realização do movimento.

A busca por esses elementos na aula de Thompson promoveu um processo de “redescoberta guiada” (Ingold, 2011). Esse processo de correção, tentativa e erro, suscitou no grupo uma reflexão sobre como fazer para encontrar a musicalidade interna, a fim de ultrapassar a incarnação de um *habitus*, pois marcar cada movimento com uma contagem numérica não significa controlar o movimento. Como poder estar no tempo real do movimento sem ter o controle? Ou nas palavras de Mantero, o quanto de “não-saber” seria necessário implementar numa investigação da eficiência energética?

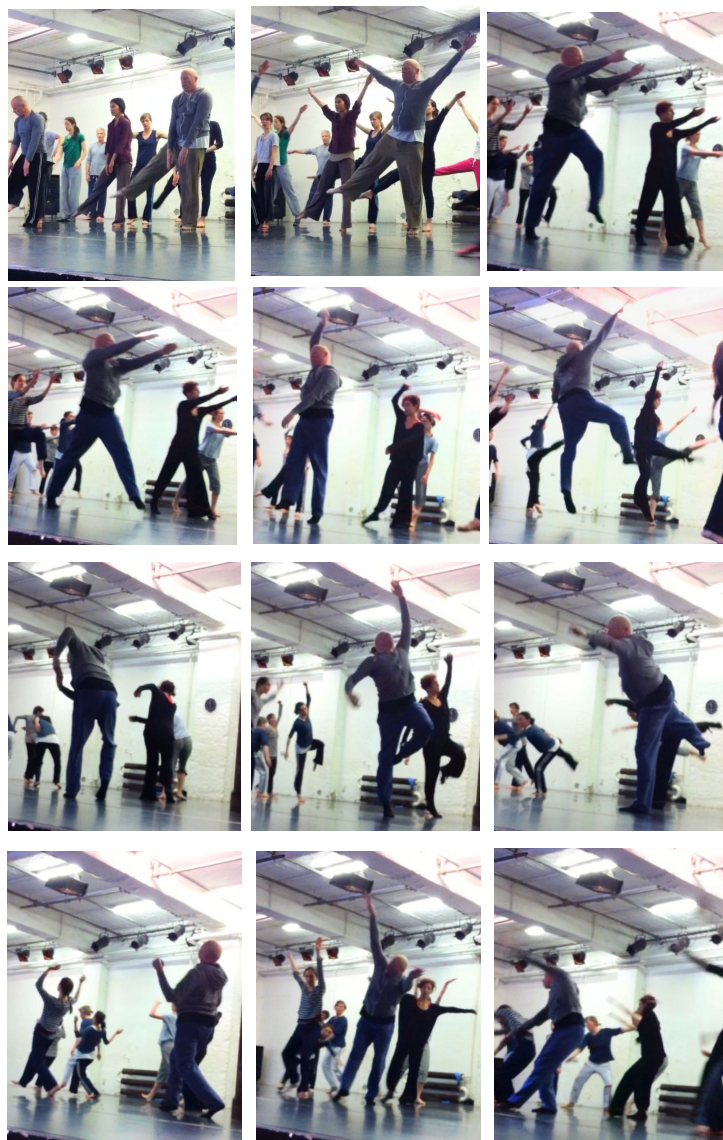


Figura 46 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo de eficiência energética, no aprendizado de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

Há em frases como essas um trabalho com espirais e curvas, com o reverso de um movimento, com a necessidade de se conhecer onde inicia e onde termina o movimento. Tal como no balé, termos clareza sobre a diferença quando um movimento inicia ‘na parte de cima’ (*over*) e quando inicia ‘na parte de baixo’ (*under*). Esteve presente também a ideia de ‘alcançar-se’, bem como a de mudança de direção induzida pela tendência motora inercial de um movimento já em curso – o ‘embalo’ ou o *momentum*. O *momentum* possibilita potência, impulso para os próximos movimentos. Contudo, cada movimento tem seu *timing*, a hesitação poderia contribuir para um gasto maior de energia e perda de

fluidez; nesse contexto, o *momentum* é o que permite uma maior eficiência do uso de energia. Dessa perspectiva, o controle se confunde com momentos que apressam o movimento quando na verdade seria necessário deixar que ele transcorra em seu próprio tempo. Ele é, nesse sentido, um indicativo que não estaríamos sentindo tanto o movimento. Houve novamente momentos de dúvidas de como contar a frase, ou seja, como ativar a musicalidade interna, uma vez que a frase não estava apoiada na música. Houve também muito controle em partes cruciais da frase, isto é, em passagens em que existia o *momentum*. Em frases como as retratadas na figura acima contudo, poderíamos notar movimentos mais geométricos e fluídos. A fluidez estaria na passagem de uma forma a outra e não apenas nos movimentos redondos dos giros ou dos arcos. Há um caminho geométrico em que as frases se entrecruzam com arcos e curvas e, inversamente, há uma fluidez no encadeamento em cada elemento da frase.

Em qualquer treinamento alguns exercícios sempre ficam sem nome (Spatz, 2015). Na aula de Thompson o exercício de dar ‘chutes ao ar’ parece ser um deles (ver fig.47). A importância desse exercício estaria em poder sentir como, ao agitarmos uma das extremidades do corpo de modo constante, podemos reverberá-lo por inteiro, soltando as articulações, mas mantendo a perna no topo da pélvis. Durante essa trepidação o corpo vai mudando de ângulo, como uma reação real em cadeia. Seria inábil forçar essas mudanças ou causar deliberadamente esses efeitos angulares.



Figura 47 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo de exercício sem nomenclatura, de se chutar o ar com as extremidades do corpo. Videografia de Maíra Santos.

Nas frases de Thompson apareceram alguns elementos do balé, mas aparecem transformados. Um desses elementos foi o *piqué* – como se sabe, o passo do balé em que se pisa direto com o pé na meia-ponta. Thompson nos lembrou de que, no balé, o *piqué* é um movimento de passagem executado sempre de forma rápida. Na frase de Thompson, ao contrário disso, esse movimento é transformado de modo que, quando subimos na meia-ponta, há uma suspensão ou sustentação, ficamos por um tempo na posição. O que vem a seguir surpreende, pois em vez disso segue-se um grande deslocamento, que afinal poderia ser impulsionado pela energia cinética gravitacional e a energia armazenada na contração do tecido muscular¹⁵ – ou seja, não ocorre o que é praxe no balé, quando o *piqué* pode gerar um arabesque, um *passé* ou um *developpé*. Não há deslocamento: a perna que está suspensa vai de encontro à outra, aterrizando abaixo da pélvis. Essa chegada é feita abaixando-se os calcanhares, aterrando as solas dos pés e realizando um *plié* (flexão dos joelhos). Como num ponto e vírgula, a frase ainda não se encerrou, ela continua e agora é possível sentir que toda a energia foi re-direcionada dos pés para o torso, ativando-se os braços e os cotovelos, que em coordenação com o *plié* gera um novo deslocamento para fora do eixo do corpo. Nesse momento é possível ver uma mudança de energia, principalmente no torso, uma espécie de grande clímax.

A construção do gesto da frase abaixo (fig.48) estabeleceu uma relação com o foco do olhar. Havia nele a nuance de se olhar para o gesto da mão. Novamente, o olhar não seria um ornamento ou um elemento dramático. Ele tem a ver com o claro direcionamento da energia. Afinal, ter uma consciência do foco e de suas mudanças fazia com que nos conectássemos com o movimento, o que ajudou a coordenação e refinou a precisão do movimento. Nesse exemplo é possível observar que a desapareição do gesto é o próprio gesto (Gil, 2005, p.162).

¹⁵ *Kinetic Energy: the energy in moving masses* (Faust, 2011, p.75).



Figura 48 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson e participantes em um exemplo da construção de um gesto de mão, durante o aprendizado de uma frase de movimento. Videografia de Maíra Santos.

O movimento pendular também foi um dos princípios trabalhados nas frases de movimento. Em uma delas, braço e torso iria ao chão, uma perna é suspensa como no exercício da KT, conectamos o topo da perna à base da pélvis, mesmo estando com um dos joelhos dobrados em *plié*. A impulsão proporcionada pelo peso da cabeça foi o que gerou a mecânica pendular. O peso da cabeça seria responsável por suspender a perna, desenhando

assim um movimento que viaja na horizontal. Mas esse movimento é o que nos conduz à verticalidade, pois a perna sobe por consequência do movimento integrado entre cabeça, tronco e perna de sustentação. Há uma conexão da perna e do cóccix, do cóccix e da cabeça, que mobiliza a região do externo. Esse exercício trabalha a sequencialidade, envolvendo o trajeto da perna e a passagem para a posição vertical (fig.49).



Figura 49 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em um exemplo que mostra a sequencialidade de um movimento e a conexão entre as partes do corpo. Videografia de Maíra Santos.

As imagens abaixo são exemplos da resolução de um problema, que seria: como realizar uma movimentação com o braço utilizando uma energia ‘para dentro’ (fig.50) – isto é, uma energia diferente de uma energia que fluísse ‘para fora’ (fig.51)? Contudo o fluxo ‘para dentro’, exibido na figura 51, não seria equivalente ao ‘para dentro’ na figura 50, pois não se fecha as articulações.



Figura 50 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio *LaborGras*, Berlim, 2015. Keith A. Thompson demonstrando para os participantes o caminho energético de um movimento. Videografia de Maíra Santos.



Figura 51 - Imagens *still* de gravações do treinamento aberto de Keith A. Thompson, estúdio *LaborGras*, Berlim, 2015. Keith A. Thompson demonstrando para os participantes a energia “para fora”, (à direita) e a energia “para dentro” (à esquerda), responsável por fechar as articulações. Videografia de Maíra Santos.

Muitas vezes iniciamos um trabalho de frase de movimento sem que fosse Thompson a nos reintroduzi-la. Iniciávamos assim pela lembrança, por uma rememoração. O que ficou de ontem? O que foi incorporado?

4. 1. 5. 1 *Técnica da release*

Em um dos dias do treino técnico da parte da manhã, mais precisamente na parte das frases de movimento que pertenciam ao repertório de Trisha Brown, Thompson parou a aula para fazer uma observação acerca da técnica de *release*, muito associada ao trabalho de Trisha Brown e de modo geral à Dança Pós-Moderna.

Existe um equívoco no trabalho da Trisha e no Pós-Modernismo. Quando se fala que seria necessário tentar usar menos energia, fala-se também bastante em realizar movimentos mais pelos ossos que pela musculatura. Mas isso não significa que não haja clareza no movimento, ou que o movimento resultante é neutro, desprovido de energia. Na verdade acontece o oposto. A integração do alinhamento interno é viva, hiper-sensível e exige o pensamento: para onde vai e de onde vem o movimento? Por que e para quê? O que começa o quê? O que finaliza? O que conecta com o próximo movimento? Quando uma qualidade do movimento muda, quais são os efeitos disso? Há mesmo causa e efeito no modo como essa qualidade muda? É estreita, é apertada, é rápida, há queda na vertical? Para que haja queda você precisa de ar, você precisa respirar, precisa ter certo senso de *timing*. Esse equívoco é produzido por uma falta de clareza. Às vezes parece que não se está fazendo nada. Eu senti que deveria dizer isso (Thompson, 2015).

O depoimento de Thompson acima é uma tentativa de dissociar a técnica de *release* de uma noção em que o corpo, inadequadamente relaxado, não deveria realizar nenhum esforço, o que se traduz em falta de prontidão. Para além da falta de clareza ou precisão, o equívoco parece estar na ideia de que, na técnica de *release*, prevaleceria apenas uma qualidade de movimento, a da fluência ou da leveza. A má compreensão pode também dever-se ao fato de que o próprio material da técnica da *release* contém tensões entre controle e não-controle, entre precisão e distorção. Trisha Brown procurava fazer com que suas peças parecessem improvisação, ainda que fossem coreografias (Thompson, 2015). As frases de movimento que possibilitam trabalhar *release* exigem também posturas de risco, sobretudo a de descobrir problemas e resolvê-los. É uma técnica que exige uma modulação do tônus para que seja possível desvendar suas texturas.

Como aponta Sally Banes (1987), o equívoco da falta de esforço e precisão talvez venha do fato de que com a Dança Pós-Moderna o regime de energia tenha de fato se reduzido. Comentando peças de Trisha Brown como *Accumulation* ou *Primary Accumulation*, Banes considera que elas evocavam um “sentimento de preguiça”, tanto no bailarino como no espectador. Impressão entretanto logo dissipada diante de inúmeras outras associações geradas pela frase como um todo. É realmente surpreendente a suavidade e a equidade do tônus na dança de Trisha Brown, mas isso é resultado de um

trabalho “hiper-sensitivo, vivo e interno”, como nos diz Thompson. São inúmeras as qualidades de movimento existentes durante uma sequência, sobretudo nas do repertório de Trisha Brown, com sua “experiência do peso do corpo, da fluidez de um movimento contínuo, da imprevisibilidade de um gesto futuro” (Louppe, 2012, p. 43). E, por consequência, também nas de Thompson.

A técnica de *release*, bem como o trabalho com espirais, revelam um corpo “solto” pois essas execuções se conjugam com a ideia “tida por inúmeros bailarinos (uma família que engloba Duncan, Humphrey, Hawkins e Brown), de que o corpo deve quase sempre encontrar-se em tônus distendido para que o fluxo de um impulso direcional se transmita a outro músculo” (Louppe, 2012, p.214). Para soltá-lo, como aponta Randy Martin (1998, p.172) *rather than accumulating muscular resistance in the service of a coherent shaping of the body, release technique yields an emphasis on motional qualities as such*. Assim o fluido, o circular, o solto é um trabalho que envolve o “hiper-sensitivo, vivo e interno” e, nas palavras de Louppe, seria fruto de uma “integração aprofundada por uma prática contínua” (Louppe, 2012, p.214).

Daniel Lepkoff (1999) fala da origem da técnica de *release*, a partir de sua experiência com o trabalho de Mary Fulkerson, que também fora importante na formação de Julyen Hamilton. Essa origem seria basicamente a de ativar a consciência e dar suporte para o ato de se mover o corpo. Denominado *Anatomical Release Technique*, seu trabalho parece retomar princípios do Campo Somático e constrói a ideia de que a função do *release* não seria apenas liberar excessos de tensão muscular mas criar nos indivíduos “pré-concepções físicas profundas” (1999, p.3). O foco de sua abordagem da técnica de *release*, entretanto, é concebê-la como um elemento para “desenvolver um corpo integrado, inteligente e saudável”, daí porque ele se concentra na sensação física e nas relações entre a imaginação, a mente e o “ato de dançar” (Lepecki, 1999, p.5).

É possível também que o equívoco de que fala Thompson se dê em torno da noção de alinhamento do esqueleto ou de mover-se pelos ossos. Conceitos que, além de estarem presentes na dança contemporânea ou em técnicas de *release*, estão presentes também no campo da Somática. Como, então, incorporar essas noções, visto que mover pelos ossos implica o engajamento da musculatura? O trabalho de mover pelos ossos levaria, segundo Lepkoff, a ações iniciadas por músculos que estão mais próximos do centro dos ossos, o que liberaria os músculos exteriores de suportar o peso, deixando-os livres que se movam. Em seu depoimento, Lepkoff fala também do “não-fazer” como um conceito que era novo,

fascinante, mas também confuso¹⁶, embora o tenha auxiliado a ver e a ouvir coisas que ainda estavam inconscientes.

Laurence Louppe (2012) considera o *release* como pertencente ao domínio dos meios que foram desenvolvidos para se lidar com o problema e o uso da tensão, tensão vista aqui como “linhas de força responsáveis pelo movimento” (p.173). De fato, para Louppe (*Ibidem*, p.174), o seu pensamento sobre o *release* está associado a uma recusa da tensão, pois seria “o excesso de tensão, a contração suprema que conduz, no seu abatimento, ao relaxamento total do corpo”. Por isso é que, como observa Louppe, essas técnicas são muitas vezes compreendidas como equivalentes a relaxamento, muito embora possam ser muito mais que mero relaxamento de tensões, como defende Lepkoff (1999). Corroborando essa perspectiva, Louppe (2012, p.174) lembra que, na primeira metade do século XX, a intensificação das tensões na Dança Moderna – intensificação ligada aliás a correntes estéticas como o Expressionismo, que exigem o acirramento das tensões – foi necessária para que alcançássemos o corpo “claro”, descontraído e objectal de Hawkins¹⁷ e de todos os seus herdeiros, que se multiplicaram ao longo da década de 1960.

Um outro aspecto que pode ter favorecido a confusão é o fato de encontrarmos a nomenclatura *release technique* tanto na Dança Moderna como na Dança Pós-Moderna, tanto nas práticas da Educação Somática como nas de Feldenkrais ou mesmo na técnica de Alexander, sem falar nas práticas terapêuticas. Problema esse que parece ser semelhante ao do nome Educação Somática, uma vez que, como um conceito guarda-chuva¹⁸, pode englobar coisas muito diferentes e reduzi-las a um conteúdo vago¹⁹.

Portanto, quando Thompson diz que haveria um equívoco na compreensão da ideia de *release* quando associado ao trabalho de Trisha Brown, esse equívoco parece dever-se ao fato histórico de que, entre 1960 e 1970, houve, por parte da dança e da arte da performance, um grande interesse na autoconsciência (*self awareness*). Buscava-se “a

¹⁶ The concept of ‘not-doing’ as an activity that one could ‘do’ was new, fascinating, and sometimes confusion. How to use ones energy when the act of ‘doing’ would initiate the very response one was trying to alter was sometimes frustrating and disorienting (Lepkoff, 1999, p.3).

¹⁷ Trata-se de Erick Hawkins (1909-1994), coreógrafo e bailarino que foi um dos principais expoente da dança moderna americana. Para mais informações ver por exemplo: <http://erickhawkinsdance.org/#history>. Consultado em 20 de abril de 2011.

¹⁸ Sobre a questão de a Educação Somática ter sido reunida sob um denominador comum escondendo sua diversidade, ver Santos (2016).

¹⁹ Hoje em dia o nome *Release Technique* TM tornou-se marca registrada. Trata-se de técnicas de auto-ajuda que reúnem promessas de saúde, felicidade e sucesso financeiro. Ver: <http://www.release technique.com>. Consultado em 10 de janeiro 2018.

lentidão e os processos orgânicos”, bem como “as disciplinas orientais, com seus movimentos lentos disciplinados” e a “meditação do corpo”²⁰ (Wooster, 1980, p.61).

Por fim, seria possível dizer que, baseado em Trisha Brown ou em seu repertório, o trabalho de *release* nas sequências conduzidas por Thompson, mais do que recusar a tensão, pertence a seu domínio, como diz Louppe. Pois consideramos que “não pode haver forma sem que uma tensão intervenha para organizar a distribuição dos fluxos gravíticos” (Louppe, 2012, p.176). Por isso mesmo, vale ressaltar uma miríade de elementos que, além do *release* e associados a ele, constituem o trabalho de Thompson. Tais como: diferentes intensidades musculares, mudanças de tempo, tridimensionalidade, conexão com o chão e expansão do espaço.

4.2 Oficina Laboratório Coreográfico: processos de criação em contexto de aula

Iniciamos o laboratório problematizando como poderíamos começar uma coreografia. Em outras palavras, como poderíamos iniciar uma criação? Para Thompson, o começo não é determinante de todo o futuro da peça e portanto não deveríamos ficar presos a ele. Assim, o modo de se começar pode ser tanto aleatório como algo que nosso olhar capte, seja impactado pelo corpo, seja impressionado por uma relação arquitetônica. Basta que algo permita que as ideias iniciais sejam desencadeadas. Para conduzir-nos a essa direção de pensamento, Thompson nos propôs alguns temas relacionados ao chegar, partir e esperar. Sentamo-nos em círculo, Thompson escolhe um objeto e pede para que nós o descrevamos coreograficamente. É um estojo de canetas, é um objeto trivial e minha vez vai chegar. Meus colegas descrevem esse material ordinário em termos de linhas, texturas, qualidade do material, formas. O convite à descrição permite algum voo do pensamento, imaginar frases de movimentos e modos como se possa colocá-las no espaço. Quais são os estímulos que dão corpo e pensamento? O que alimenta o processo criativo? Nesse dia recomeçamos pelo pensamento.

Nessa parte do laboratório, Thompson tinha como propósito tornar explícito o que é implícito, compreender as etapas de um processo artístico, processo que muitas vezes se percorre de modo instintivo. Ele queria desvendar esses instintos. Em discussão em grupo,

²⁰ By the late 1960s and early 1970s, artists such as Robert Morris in his essay “Anti-Form” called for an art concerned with its own internal mechanisms and forms. This reading of modernism resulted in an art using gravity and entropy to shape composition. Meredith Monk used extremely slow movements as well as organic body sound. Some presentation of Robert Wilson took 12 hours or more to perform (Wooster, 1980, p.61).

durante as partes do processo, Thompson nos levava sempre a rememorar o que acabávamos de viver, observávamos assim os caminhos que iam sendo feitos.

O que se seguiu resultou no que chamamos “vinhetas”. Cada vinheta desenvolveu um trabalho coreográfico e de composição. Louppe (2012, p.223) aponta a composição como um elemento fundamental da dança contemporânea. “Um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo e que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra”. Ela teria assim uma estreita relação com o processo de criação, com o “laboratório da escrita”, com o propósito de “dar existência a uma matéria inexistente” (Louppe, 2012, p.225).

Uma questão que surgiu durante o *workshop* foi a diferença entre composição e coreografia. É comum que confundamos as duas ideias. Para Graziadei (2015), entretanto, coreografia seria mais que uma composição; englobaria vários elementos a fim de “criar uma coisa grande, quando você trabalha espaço, pessoas”. De comum acordo com Graziadei, Keith A. Thompson (2015) completa que esses elementos seriam também mais do que uma frase de movimento, por incluírem certos tipos de *timing*, energia, som, transições, bem como o modo de se organizar todos esses elementos. A coreografia, para Graziadei, não seria somente “colocar uma frase no palco”. Ela acontece por uma relação específica com o público; uma relação que impõe ao artista “perguntas como: o que você quer que a audiência experiencie com esses movimentos, essas luzes, essa cenografia, essa interpretação?” (Graziadei, 2015, n.p).

Louppe (2012) reconhece a composição como algo que deve constituir a formação do bailarino contemporâneo, mesmo que ele não seja o coreógrafo. Dançarinos que sejam apenas intérpretes têm se tornado uma realidade rara de se encontrar hoje em dia, visto que, mesmo quando são intérpretes de uma grande companhia, estão sempre a ser requisitados para criar, seja por meio de tarefas ou por meio de improvisações guiadas. É nesse sentido que Louppe fala do bailarino contemporâneo como um “corpo produtor” (2012, p.227).

Convém notar contudo que a noção de trabalho da autora não é “de sofrimento, de voluntarismo ascético, mas sim a força do corpo que produz a partir de sua própria matéria e das suas fontes de energia profunda”. À semelhança do trabalho de gestação, é o poder do corpo que segrega vida a partir da sua própria matéria” (Louppe, 2012, p.38). Assim, por mais que aconteçam repetições e execução de tarefas, o bailarino transformaria o “labor” em “trabalho” (*work*), o ordinário em extraordinário.

O trabalho do bailarino com a composição assemelha-se assim ao trabalho do alquimista. Pois ao compor, o coreógrafo contemporâneo “agita e transforma as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. Ele cria seu material, reúne-o e sobretudo dinamiza-o, lidando com um caos provisório na rede secreta das linhas de força que corresponde à realidade difusa e movediça que nos envolve” (Louppe, 2012, p.229). Haveria assim, sempre segundo Louppe, “uma misteriosa rede visível ou invisível de intensidades e de relações necessárias” sendo tecida no processo pelo qual “o invisível está dando corpo ao que não existe” (Louppe, 2012, p.229). No trabalho com as “vinhetas” era possível observar que há estruturas que subjazem, camadas invisíveis de matéria que possuem sua própria dinâmica. É o corpo como lugar criado para que as imagens se dissolvam, corpo também como objeto.

4. 2. 1 *Mystery box - camadas em composição*

A partir do tema proposto, Thompson nos perguntou: o que cada uma das palavras (chegar, partir e esperar) poderiam suscitar no corpo. Além disso, “como se espera fisicamente? Como é o olhar? Qual é o órgão que usamos quando esperamos?” (Thompson, 2015). Assim, a primeira tarefa foi a de criar quinze ‘jeitos’ diferentes segundo o tema “chegar”, no tempo de trinta minutos. Para essa tarefa seu ‘discurso em situação’ era que tivéssemos clareza em cada movimentação criada para cada ideia almejada. Haveria pistas que indicariam isso? Quais partes do corpo seriam usadas? Ao final do tempo seguiu-se uma arena reflexiva, em que cada um apresentou individualmente todo o material levantado.

A partir do material que foi sendo apresentado, Thompson selecionou algumas passagens e alguns pedaços maiores, da sequência de movimento, para que todos aprendessem; isso seria usado posteriormente na vinheta chamada *Big phrase*. Note-se que aqui há o mesmo movimento de *copy-paste*²¹ que podia ser entrevisto nas cópias de movimento durante os exercícios, só que agora realizado em outro contexto. Em meio ao processo de incorporação desse material, ou seja, da apropriação que cada dançarino faria do material levantado por todos, Thompson pediu-nos ainda para que cada um incorporasse uma caminhada feita por um dos participantes. Assim, como resultado final,

²¹ Ver mais em capítulo III (3.3.4).

em todas as sequências ou frases de movimento, obrigatoriamente teria que haver essa caminhada, que seria uma espécie de determinador comum entre todos nós.

Nessa primeira etapa identificamos que, em alguns trabalhos mais que em outros, havia falta de encadeamento entre as quinze formas de se ‘chegar’. Foi assim que a transição entre as fases do movimento se tornou uma questão e, com ela, surgiu a questão derivada: como se pode gerar inúmeros agenciamentos? A pedido de Thompson, o próximo passo foi, para muitos participantes, além da inclusão da caminhada, trabalhar as transições, re-trabalhar algumas partes ou até mesmo a frase inteira.

O procedimento então seguiu o curso de se receber a tarefa, investigar sozinho e realizar o que nos seria pedido, seguido de uma arena reflexiva em que individualmente mostraríamos o que fora feito. Como devolutiva da primeira arena reflexiva, Thompson nos pediu por exemplo para: aumentarmos a velocidade do movimento ao máximo possível; trabalharmos repetições de partes do material; trabalharmos o desequilíbrio nunca estando apoiado sobre dois pés; acrescentarmos deslocamentos. No meu caso a tarefa foi o trabalho de incluir transições e trabalhar com aceleração para cada movimento criado. Pude perceber durante o processo que as dinâmicas internas do movimento, que se configurariam como pequenos nexos (Gil, 2005), é que poderiam determinar quando o movimento acaba. Qual seria o fim de um gesto ou de um movimento em si, visto que é impossível precisar a fronteira que separa um movimento de outro, pois os movimentos deslizam e correm de um para outro. Trata-se contudo de lidar com os movimentos “nuvens de sentido”, pois os elementos dos gestos estariam em “constante devir” entre o aparecimento e o desaparecimento (Gil, 2005, pp.162-165)

Ao observar o trabalho dos colegas e o meu próprio, percebi também que destinos ou trajetos, como um deslocamento, uma mudança de um plano ou de um nível para outro, podem agenciar dinâmicas internas para a criação do movimento, o que pode consequentemente determinar o fim do movimento no sentido de ser mais preciso ou melhor acabado. Por isso parecia sempre haver na frase uma vírgula ou um ponto e vírgula, isto é, modelações do tempo, mas nunca um ponto final. De qualquer forma, o regime energético nunca se dissipa, ele parece ser manejado em conjunto com o equilíbrio e portanto em relação direta com o peso.

Durante a primeira fase de meu processo prevaleceu a pergunta: “o que torna claro o movimento?”. O resultado disso foi um trabalho em que o gesto era feito com o corpo inteiro, o que parece ter empobrecido a frase como um todo. Contudo, em uma das passagens executo uma pequena pausa e realizo um gesto de abrir e fechar a mão direita.

Com o corpo em quase completo silêncio, o gesto da mão parece realizar um contraste (fig. 52), o que pareceu criar por isso uma textura, e ainda por mudar o padrão energético, como algo em pequena escala em detrimento do grande, dos outros movimentos (ver fig. 53). A forma que eu escolhi para compor as quinze chegadas foi a de trabalhar com dinâmicas de mudanças de níveis, como do alto para baixo, de baixo para uma altura mediana, dali ao alto e assim consecutivamente. A tarefa de tornar tudo mais rápido deixou muitos dos movimentos desajeitados, cheio de imprecisões.

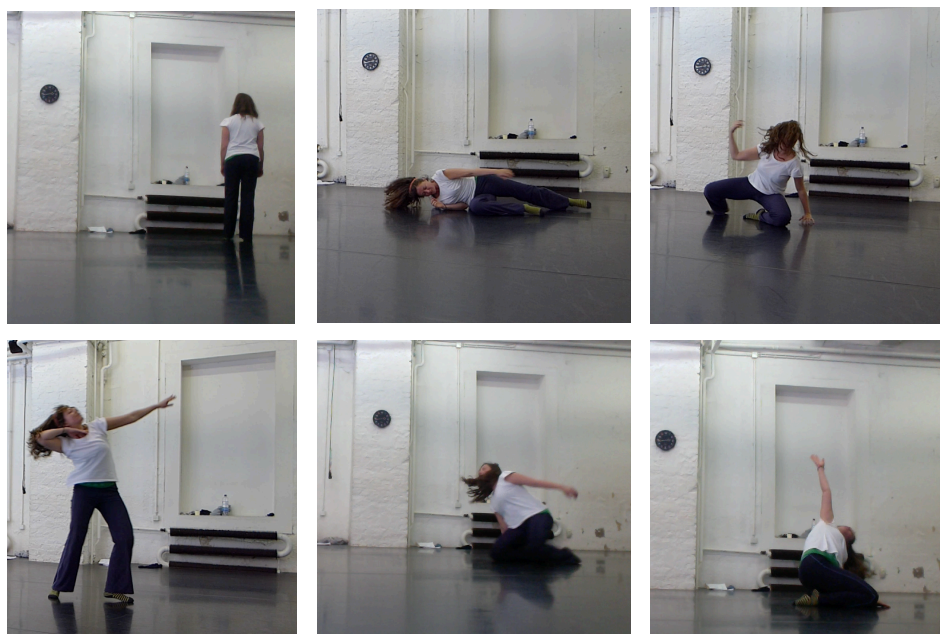


Figura 52 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015 Maíra Santos em *arena reflexiva*, apresentando a frase de movimento feita a partir do tema “Chegar”. Videografia de Florence Freitag.



Figura 53 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em *arena reflexiva*, apresentando a frase de movimento feita a partir do tema “Chegar”, o gesto da mão faz o contraste com os demais movimentos. Videografia de Florence Freitag.

A limitação de tempo imposta à elaboração dos quinze movimentos – trinta minutos – torna mais explícito esse caráter laboratorial do estúdio. No meu caso o tempo limitado pareceu permitir menos julgamento, portanto uma maneira de deixar agir o inconsciente. Reconheço contudo que trabalhei apenas com meu movimento habitual, no sentido que Vera Mantero usa. Identifico movimentos que foram coreografados por mim em 2012 para o dueto *Contornos de uma prática de amor*.

Na próxima etapa de construção desse trabalho coreográfico, Thompson pediu para que completássemos a frase *I Know I have arrived when...* com qualquer coisa que viesse à nossa cabeça. Assim, registramos em uma cartolina nossas ideias para o *prompt*. O resultado foram frases como “*I Know I have arrived when...we meet; when I feel the floor all the way up into my head; when I’m gone; when I find myself* etc. Em seguida, voltamos à frase dos quinze movimentos de chegada, agora retrabalhados, apresentando-os novamente em uma arena reflexiva. Durante a arena, quando individualmente mostramos as sequências, Thompson começou a ler em voz alta alguns dos *prompts* que havíamos feito. A ideia da leitura foi aos poucos ficando clara, pois parecia que Thompson experimentava introduzir uma narrativa, como uma voz em *off* dialogando com a movimentação criada. Iniciava-se assim uma camada que posteriormente iria ajudar a formar a rede invisível dessa dança. Ao final do processo apenas a frase *I know I have arrived when...*, incluindo suas reticências, permaneceu, mas não seria falada por Thompson, e sim por um dos bailarinos. Essa frase dispararia não só o movimento, mas também introdução de outra camada: a da música.

A partir da construção dos *prompts* e da experimentação deles com o movimento, o passo seguinte do processo foi juntar os participantes em duetos e fazer uma nova frase de movimento com base nos solos gerados sobre o tema da chegada. Era necessário que cada dupla escolhesse o material, pois não havia qualquer obrigação de que os solos de cada um dos integrantes da dupla fosse conservado ao final. Nesse momento recorremos novamente, portanto, a um processo de *copy-paste*. Como se tratava também de lidar com o material do outro, para que pudéssemos realizar essa espécie de ‘curadoria’ de nossos movimentos, tínhamos antes de aprender o material trazido pelo outro. Em uma terceira etapa, depois de experienciarmos o material, escolhemos os movimentos e iniciamos a construção de suas ligações. Fazia-se assim um processo de esticar, editar, copiar e colar. Por fim, em mais uma arena reflexiva, cada dueto apresentou seus resultados.

Após a apresentação de cada dueto, Thompson, ocupando agora o lugar de coreógrafo, já podia ter uma visão de todo o material recriado. Assim o próximo passo foi

colocar-nos encostados em uma das paredes do estúdio (fig.54). Desenhava-se nesse momento claramente uma relação com a arquitetura. Thompson depois nos contou que, desde que chegara, havia visualizado a parede como uma caixa misteriosa em que as coisas iriam acontecendo, mantendo sempre todos os bailarinos em cena. Ocorreu-lhe também uma ideia de circularidade, já que a dinâmica se organizava por afastamentos com relação à parede de que se partia para ao final retornar. Nesse sentido, nós acabaríamos da mesma forma que tínhamos começado. A vinheta começaria então com todos nós encostados na parede. ‘Estar na parede’ tinha de ser algo casual, como estar num salão de baile por exemplo. A ideia era também que pudéssemos nos mover pela parede enquanto a dança se desprendia dela, ao mesmo tempo em que deveríamos pensar e travar relações entre o corpo e a arquitetura. “Vocês devem pensar de modo geométrico, como por exemplo: que ângulos poderiam ser feitos com meu braço, a parede e outro bailarino? Como poderiam constituir uma forma?” (Thompson, 2015).



Figura 54 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *Mystery Box*. Videografia de Florence Freitag.

De um jeito um tanto matemático, Thompson construiu o trabalho pensando, em boa medida, por partes. Observando e rearranjando partes por parte, ele tentava observar conexões e criar deixas entre a realização de cada dueto, organizando desse modo a performance como um todo. Era assim que Thompson detectava a lógica, o nexos, as sutilezas no todo da movimentação, tornando isso consciente, marcando essas relações; relações no e com o espaço, entre as pessoas, com a arquitetura e os gestos. De posse de suas deixas, os duetos precisavam também tornar consciente as relações que iam sendo estabelecidas, ou seja, embora cada dueto fosse uma parte, era preciso que ele fosse feito em vista do todo. Haveria então duetos se descolando da parede, mas não de uma só vez.

Podia acontecer por exemplo de um dueto sair da parede mas retornar a ela e outro dueto se descolar, formando um quarteto. Seguindo essa lógica, o que vimos foi uma estrutura em que um dueto se sobrepunha ao outro, assim consecutivamente, gerando momentos de muita concentração no centro do espaço e nas bordas.



Figura 55 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Mystery Box*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Ao decorrer das repetições, Thompson foi experimentando com algumas músicas a fim de que se estabelecessem camadas ‘dramatúrgicas’. A música não estaria colada à movimentação; para alguns duetos ela funcionava como deixa, disparando movimentos. Cada frase então teria sua própria musicalidade interna. Ao fim do processo ele optou por manter uma música bem dramática, que tocava depois da frase do *prompt*: *I know i have arrived when*. Há em *Mystery box* muitos clichés, sobretudo devido à escolha musical, que pesa sobre a movimentação tornando tudo muito sentimental e narrativo. Vale dizer contudo, que a narratividade na presente vinheta, aproxima-se mais ao sentido colocado por Louppe de uma outra “teatralidade da poética da dança: onde se daria uma dramatização sem história feita pelo jogo de dinâmicas e contrastes, uma estrutura com energias conflitantes, convite semiotizante” (Louppe, 2012, p.272). Por fim, engajar-se com uma ideia, ou um caminho que individualmente não seriam as minhas escolhas, configurou-se como um importante exercício de abertura.

Fases do Processo

- 15 formas de se ‘chegar’, em 30 min
- Apresentação
- Incorporar transições ou outras tarefas
- Incorporar a caminhada de Lutger (momento em comum)

- Camada musical
- Fala do *prompt*
- Duetos: recriação de uma nova frase de movimento a partir dos solos
- Experimentação do encadeamento dos duetos, entrada e saída da parede.

4. 2. 2 *Big phrase - ampliação do nexo coreográfico*

Chegado o dia de *open door* Thompson decidiu que começaríamos com a vinheta *Big phrase*. Ao meu ver a apresentação pareceu mais uma *lecture demonstration*. Pois a performance começaria com uma introdução e uma explicação de Thompson sobre o trabalho, enquanto nós bailarinos, já em cena desde a entrada do público, estaríamos marcando ou passando individualmente o material, ignorando sua presença.

No que toca ao material que compôs a performance ao final, dentre as quinze formas de se ‘chegar’ elaboradas pelo grupo, as que permaneceram foram principalmente as de Renate Graziadei e Arthur Stäldi. Thompson acrescentou também movimentos seus que não estavam ligados ao tema ‘chegar’. Essa grande frase não seria contudo um simples *copy-paste* dos melhores momentos. Afinal para compor a performance Thompson realizou novamente uma alquimia: o que se fazia ao manusear dois ou mais movimentos não era juntá-los, mas sim transformá-los, conferindo-lhes uma lógica diferente. Observei também uma correspondência com a estética de Trisha Brown, o contraste entre a delicadeza e a força, traduzidos na maneira de se saltar, no corpo relaxado mas pronto, nas conexões cotovelo Joelhos-queixo. E ainda nas ações pedestres de andar, inclinar-se, correr e cair.

Should we run the Big phrase? – pergunta Thompson voltando-se para nós. Respondemos que sim, interrompemos nossas marcações e nos dirigimos para a posição de início da frase. Caminhamos como se estivéssemos ainda no ensaio. Não há ritual; uns riem, outros ainda conversam. Thompson num ato de fala diz: “façam o que é preciso fazer”. Renate começa a cantar, Thompson começa a cantar, Renate Graziadei continua cantando: *I want to be, I want to be, I want to be a super-star*. Caímos todos na risada. Thompson volta-se para o público e diz: “como vocês podem ver, tudo é bem informal”. Mais risos e Graziadei diz: “isto não é uma performance”. Thompson confirma, “isto não é uma performance”. Sentimos a ironia.

De fato aquilo não era mesmo uma performance da mesma forma que o cachimbo de Magritte não é um cachimbo. Como na pintura *Ceci n’est pas une pipe*, havia ali um ato

de fala, uma forma de se afirmar de outro modo (Muani, 2010), afirmar-se a performance e o coreográfico. *Big phrase* não seria contudo uma representação da performance, mas um modo de apresentação que muda a maneira de se perceber o material de movimento; dá-se uma ampliação do “nexo” coreográfico, dos “movimentos nuvens de sentido”, dos devires. Na maneira como Thompson organizou a frase e a relação espacialmente próxima entre os bailarinos, ficou evidente que o principal era sentir o espaço entre nós e a maneira como trabalhávamos juntos. Era importante sobretudo expor-se à generosidade e à vulnerabilidade que há em se mostrar um trabalho ‘cru’, pois a composição desse material não chegou a ser trabalhada. Uma das ideias era que trabalhássemos em uníssono, porém o tempo de duas semanas mostrou-se insuficiente para essa afinação e o resultado final foi algo aproximado da ideia do uníssono.



Figura 56 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Big phrase*, momentos de uníssono. Videografia de Mia Gourvitch.

Big phrase desenvolveu-se assim com ideias que vieram de questões e problemas. O movimento é cla

Sentimos, no fazer, como mudamos o espaço enquanto grupo. Parece haver uma abordagem cartesiana do espaço tendo em vista a geometria que é criada: há linhas, quadrados e círculos.



Figura 57 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Big phrase*, momentos de salto. Videografia de Mia Gourvitch.

O trabalho com a gravidade impulsionado por Trisha Brown, por exemplo, encontrou grande alcance no modo de trabalhar e criar de Thompson. Parece se constituir o que Godard (2006b) colocou, sobre a gravidade impor nos trabalhos de Brown, “uma urgência do espaço tal como é, e não como uma urgência da figura”, que se faz como um “retorno a força do real do espaço”²² (Godard, 2006b, p.77). Para Godard (2000) diferente de Cunningham, o dançarino de Brown é menos fiel ao espaço, contudo ele é mais atento a uma dinâmica particular do movimento. Ao observar o dançarino de Trisha Brown a experiência cinestésica “passa a frente do olhar” dando visibilidade ao “fundo”, toca primeiro o cinestésico e o sensível (Godard, 2000).

4. 2. 3 *Corridor - prop*

A vinheta chamada *Corridor* partiu do trabalho em grupo e da escolha de um *prop*, isto é, de um objeto que estivesse no estúdio e que pudéssemos usá-los como um tema ou *score* para a criação. Meu grupo escolheu uma fita elástica e o segundo grupo uma

²² No seu trabalho *Gesto e Percepção*, Godard ao analisar alguns trabalhos de Merce Cunningham e Trisha Brown, coloca que ambos se afastam de qualquer conteúdo narrativo. Contudo o autor propõe diferenças entre eles. Ao analisar o trabalho de Cunningham *Promenade* : “uma bailarina em meia ponta, em apoio sobre uma perna, as duas mãos colocadas sobre o braço de seu partner, gira no eixo levada pelo passeio” (Godard, p. 26) observa que o que prevalece é a aparência neutra e a distância da emoção. Ainda nessa obra este *promenade* desenha uma “figura” que se destaca e se diferencia do “fundo”. Essa distância colocada por Merce Cunningham obriga o espectador a ver o signo e a figura pelo que são, portanto, privados de um movimento, segundo o autor, “já interpretado”. Em Godard, os conceitos de figura e fundo são usados como metáfora para a interpretação da obra além de propor o conceito do “pré-movimento”. No trabalho solo de Trisha Brown *If you couldn't see me*, analisado por Godard como contraponto, não se vê quase que nenhum signo afirmativo, configura-se todo dançado de costas: “braços e pernas não se fixam em forma e parecem ser apenas prolongamentos de tensões que trabalham com o espaço original, no nível da emergência do pré-movimento onde se joga o equilíbrio postural” (Godard, 2000, p. 28). Enquanto na obra de Cunningham elimina-se qualquer traço de sua própria emoção e qualquer forma de interpretação da figura, o dançarino de Trisha Brown é o tempo todo alimentado por seu próprio movimento, levando em conta o que cria. O que está em jogo também é como a própria sensibilidade pode ser afetada pelos movimentos, reinterpretando a figura que ele produz em relação ao seu próprio gesto.

poltrona (fig.58). Tivemos novamente trinta minutos para trabalhar, e ainda nesse mesmo dia apresentáramos o resultado em arena reflexiva.



Figura 58 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Participantes em experimentações com os *props*, ao lado de Keith A. Thompson. Videografia de Maíra Santos.

Ao decidirmos pelo objeto, começamos a investigar suas qualidades no espaço. Não houve muita conversa nem muito comando do que cada um deveria fazer. Deixamo-nos vivenciar esses trinta minutos tentando estabelecer de modo tácito uma relação entre nós e o espaço, afinal o lado que trabalhávamos no estúdio era o lado das duas colunas, que por si só nos convidava a ideias de movimento e composição. Durante a experimentação não foi possível definirmos coreograficamente cada passo que faríamos, decidimos então por fixar apenas o que seria o começo e o fim. Tentamos ainda estabelecer algumas relações entre nós que poderiam ou não se repetir.

Iniciamos em uma posição em que estávamos todos juntos no centro da roda desenhada pelo elástico. A ideia era que fôssemos dessa posição em direção a suas bordas e iniciássemos uma improvisação agarrando-nos ao elástico (fig.59). No tempo de trinta minutos pudemos experimentar duas vezes o que acabamos por determinar como *score*. A qualidade foi a de reagir às forças físicas do elástico, jogando com a gravidade e o peso de nosso corpo. Pudemos algumas vezes abrir espaço entre o elástico e alguns corpos, criando assim algumas formas geométricas. Como produto final, desenvolveríamos uma

movimentação mais próxima de uma improvisação, tentando buscar contudo um *re-enactment* do que havíamos realizado antes, assim resgataríamos momentos que foram marcantes. Por exemplo, quando o movimento de um se cruzasse com o de outro, ou quando oferecíamos sustentação para uma mudança de nível ou plano, e assim por diante. A ideia era que pudéssemos, na improvisação, resgatar e compartilhar, pela repetição, a vivacidade de nossa experimentação prévia naqueles trinta minutos. O final aconteceria quando todos voltassem paulatinamente para a posição de início. Havia, portanto, um começo e um fim imaginados.



Figura 59 - Imagens *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Participantes em *arena reflexiva*, apresentando o *score* a partir das experimentações com elástico. Videografia de Maíra Santos.

A qualidade predominante em nosso trabalho com o elástico foi a do cuidado e da atenção. Sentimos que não podíamos arriscar muito, pois cada um era responsável pelos demais, e por isso toda escuta era necessária. Para Thompson, quando apresentamos o resultado, esse cuidado propiciado pelo objeto do elástico potencializou uma “produção de

presença”, ou, noutras palavras, proporcionou certa coesão ao grupo, criando “efeitos de presença” (Fischer-Lichte, 2012; Gumbrecht, 2010)²³. Para o grupo, o momento da apresentação perdeu o caráter de investigação que tinha nas duas experimentações anteriores. Sentimos que ao mostrarmos os resultados na arena reflexiva, o próprio gesto de ‘mostrar resultados’ fez com que cada um tivesse a necessidade de fazer mais movimento e por consequência a apresentação teve menos aberturas e desenhos se comparada ao momento anterior.

A etapa seguinte foi a criação em quinze minutos de um solo a partir do que havia sido criado em grupo com o *prop*. Essa etapa deu-se no dia seguinte. Tínhamos então de recuperar pela memória as sensações, as qualidades e os materiais de movimento que havíamos criado. Terminado o tempo, Thompson, que estava assistindo atentamente a todo o nosso processo, já tinha uma noção da movimentação de cada um. O que fez foi então dividir a classe em dois grupos posicionando-nos em duas linhas, uma de frente para a outra, formando um corredor, razão pela qual essa vinheta recebeu o nome *Corredor* (ver fig.60).



Figura 60 - Imagem *still* de gravações do *Workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *Corredor*. Videografia de Maíra Santos.

Durante a minha experimentação pude perceber que as regras impostas por Thompson – o tempo de quinze minutos, criar a partir de certo *score* – impactavam meu corpo estabelecido. A rememoração de algo que tinha sido feito em grupo, ligada ao *affordance* do material, possibilitava-me seguir um rumo diferente e nele eu encontrei uma movimentação que partia dos meus punhos cerrados, me atirando sempre para o

²³ Sobre essa questão ver Capítulo III.

desequilíbrio (fig.61). Os punhos cerrados surgiram por transformação da memória de meus movimentos quando agarrei o elástico. Ao rever a gravação da experimentação, noto que esse é um dos momentos que se destacam dos demais movimentos. Até o momento da apresentação, isto é, a cada momento em que pudemos trabalhar essa vinheta, eu tentava aprofundar essa movimentação específica dos punhos. Parecia que ela criava certa textura, certo contraste com o restante da frase que, ao final, constituiu-se por diversas suspensões e uma movimentação mais homolateral. Ao final decidi fixar apenas alguns movimentos, dando-lhes mais direcionamento e relacionando-os mais com o eixo entre as mãos que com o desequilíbrio.



Figura 61 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em experimentação com punhos cerrados, a partir da qualidade do elástico. LaborGras, Berlim, 2015. Videografia de Maíra Santos.

Thompson, com sua metodologia de trabalhar por fragmentos, pediu aleatoriamente que um bailarino, localizado em uma das linhas, começasse o início de sua movimentação criada a partir do *prop*. A próxima etapa seria a de observar, procurar conexões e fazer escolhas para começar a envolver todos os participantes em uma estrutura: partindo-se das duas linhas, iniciava-se um processo coreográfico.

As conexões buscadas por Thompson podiam vir por meio de um toque ou por uma proximidade. No solo de Renate Graziadei, por exemplo, havia um momento em que ela se virava para um dos lados para iniciar parte de sua movimentação e ao virar ela sempre tocava a pessoa ao lado dela. Isso então seria um *start* para que o outro, que sofreu o esbarrão, iniciasse seu movimento. A ideia era que, como um efeito dominó, um movimento pudesse desencadear o outro e assim consecutivamente. Essa foi uma das estruturas que compuseram o trabalho, uma das “redes invisíveis” como diria Louppe

(2012). O esforço principal entretanto era pela invisibilidade dessas redes, uma tentativa de evitar conexões tão diretas. Thompson procurava contrariar fluxos de movimento, mudando sua direção para algo que não seria tão óbvio, criando sempre diferentes saídas para isso. Por exemplo, quando uma das bailarinas em seu solo passava entre as pessoas que ainda estavam em *stand still*, Thompson optou por não iniciar logo de imediato nenhum outro solo, alongando o tempo desse solo e das pessoas em pausa.

Depois de encontrarmos as conexões e de chegarmos a uma configuração em que todos os bailarinos solavam em simultâneo, a ideia de Thompson era que cada um, conforme encerrasse sua frase, voltasse a seu lugar original, retornando ao *stand still*. Quando a última pessoa retornasse, a linha da esquerda deveria deslocar-se inteiriça para o outro lado, a fim de apanhar corpos que iniciavam uma queda, realizada pelo movimento de inclinar-se para trás, de costas (fig. 63). O elemento coreográfico nessa parte estaria em se conseguir um *timing* perfeito no apanhar desses corpos que iniciavam suas quedas (fig.63) Assim configuravam-se novas estruturas que por sua vez desencadeariam novos movimentos e novas estruturas.



Figura 62 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Maíra Santos em experimentações para a construção da frase de movimento da vinheta *Corredor*. Videografia de Maíra Santos.

Os bailarinos da linha direita, ao serem restituídos à verticalidade após o carregamento, iniciavam então, em simultâneo, apenas uma pequena porção do solo inicial, cerca de trinta segundos, enquanto a linha da esquerda se refazia e retomava a posição *stand still* (ver fig.63). Ao fim dos trinta segundos de dança, a linha direita tomava o lugar da linha esquerda, que por sua vez iniciaria também seus trinta segundos de dança. Nesse sentido, a composição ia sendo construída pela lógica de um substituir o lugar do outro, de uma coisa desencadear outra. Esse pensamento, novamente, obedecia a uma espécie de lógica matemática.



Figura 63 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Corredor*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Havia também a ideia da organização do espaço por duas linhas que atribui ao bailarino certas fronteiras. Talvez nisso tenha havido por parte de Thompson aproveitamento de uma vivência anterior. Afinal, ele mesmo nos lembra como no trabalho de Trisha Brown era comum fazer certas marcas no linóleo que possam guiar o bailarino quando ele precisa formar linhas estreitas. Thompson nos conta que nos ensaios com Brown, muitas vezes não se conseguia chegar às marcações de forma tão precisa, de modo que a necessidade de corrigir a falta de precisão era justamente o fator que lhes permitia estarem livres para realizar qualquer tipo de improvisação, a fim de ganhar tempo enquanto o corpo buscava por uma re-orientação espacial.

Por fim, cabe apontar que Thompson resolveu fazer essa vinheta sem música, pois a estrutura criada já continha muitas informações e uma musicalidade própria.

Fases do Processo

- Trabalho em grupo
- Escolha do *prop*
- 30 minutos de criação conjunta
- Solos com a qualidade ou inspiração do *prop*
- Divisão em linhas, apresentação do material, busca de conexões
- Composição-estruturação



Figura 64 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Corredor*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mía Gourvitch.

4. 2. 4 *These are the rules - site specific*

A vinheta que acabou se chamando *These are the rules* partiu da tarefa de escrevermos em cartões coloridos quatro tipos de pedidos ou regras que poderiam ser direcionados para um público, como por exemplo ‘fique à vontade para chegar mais perto’, ‘venham comigo’, ‘tirem os sapatos’ – sendo uma regra para cada cartão, quatro regras para cada participante. Depois de todos escreverem suas regras, Thompson espalhou os cartões pelo estúdio (fig.65), com os escritos virados para baixo, e solicitou que pegássemos quatro cartões, um de cada cor, aleatoriamente. Depois pediu para que fôssemos até a mesa grande da ante sala do estúdio (fig.66) e nos sentássemos. Definia-se um *site-specific* ou *frame* do que viria a seguir: a construção de quatro frases de movimento, uma para cada regra escrita nos cartões, circunscritos à mesa, podendo ainda usar a voz, a mesa inteira e o chão.

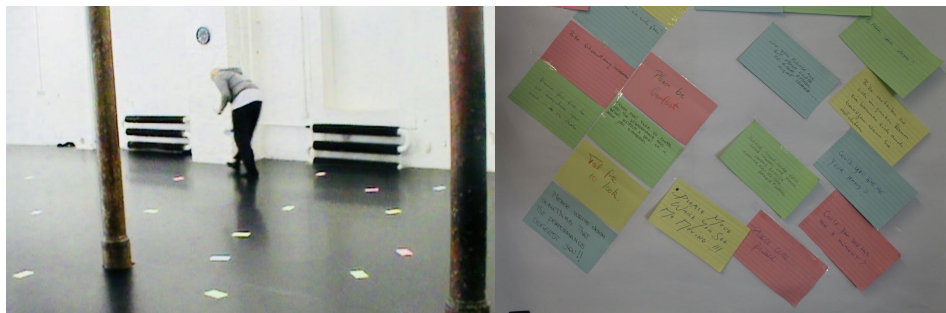


Figura 65 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação. Videografia de Maíra Santos.



Figura 66 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *These are the rules*. Videografia de Maíra Santos.

Para essa criação, o tempo dado também foi cerca de quinze minutos. Ao final Thompson, usando sua metodologia de coreografar por partes, pediu para que cada um mostrasse a movimentação correspondente à primeira regra, depois à segunda, e assim consecutivamente, até chegarmos à quarta regra que seria correspondente à quarta frase. Conforme assistia ao que íamos mostrando Thompson iniciava a construção de uma sequência coreográfica, experimentando variações, editando um movimento aqui, outro lá, repetindo e sequenciando – criava, passo a passo, por tentativas e erros, uma ritmicidade. Algumas vezes, justapunha o movimento de um com o movimento de outro, realizando novamente sua alquimia. Deixou também que acontecessem a formação de trios, quartetos, duetos, quintetos.



Figura 67 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Participantes em experimentação na vinheta *These are the rules*. Videografia de Maíra Santos.

Aparece aqui também um modo de coreografar semelhante ao do *Corridor*, em que um movimento desencadeava ou era desencadeado por outro. Porém, a coreografia do *These are the rules*, divergindo de *Corridor*, acabou por ter um ritmo mais fragmentado.

Pois esse processo foi feito a partir da observação em separado das trinta e seis frases criadas, procurando em um segundo momento, quando já se havia chegado a uma visão do todo, estabelecer conexões, pontos de encontro, movimentos de um que podiam ser repetidos por parte do grupo, pequenos uníssonos, pausas e assim por diante. As frases de movimento eram em sua maioria curtas, configuravam-se mais em gestos dançados em escala micro, gestos cotidiano como o de saudar alguém e ações mecânicas como a de atirar um objeto. Ficaram de alguma forma ligadas às regras recebidas.

Durante os quase três minutos de coreografia, existem algumas falas que são intercaladas com os movimentos. Essas falas foram incorporadas por Thompson porque alguns bailarinos na hora de criar liam em voz alta o que lhes tinha sido atribuído como regra. Uma delas, *choose what to watch* foi falada pela bailarina da Cia. LaborGras, Mariagiulia Seratoni, enquanto atravessava a mesa.

No processo de desdobramento dessa vinheta, uma das participantes, Florence Freitag, que é também *videomaker*, transformou-a em um vídeo-dança²⁴. Assim como em Florence, em mim a vinheta também convocava um desejo de trabalhar com a linguagem do vídeo, porém de um modo diferente do que utilizara para registrar o trabalho de estúdio. Seguindo essa vontade, ainda na fase *workshop* convidei a fotógrafa e artista visual Mia Gourvitch para fazer o registro do material por diferentes ângulos e perspectivas, ideia em que todo o grupo engajou-se. Meu desejo era encontrar outras formas e forças da vinheta, na linguagem do vídeo e da fotografia. Essa camada formou entretanto um mundo virtual que foge à presente análise.

Ao ser trabalhada por outra linguagem, a do vídeo, a vinheta *These are the rules* ganhou um novo desdobramento, o que mostra o poder de contágio de um pensamento associado “aos afetos do mundo e da invenção” (Rolnik, 2016).

Fases do trabalho

- Escrita de 4 regras²⁵
- Regras são espalhadas no espaço e cada um deve pegar ao acaso um cartão de cada cor
- Construção de quatro frases movimento a partir das regras recolhidas, no *site-specific* da mesa, no tempo de 15 minutos
- Apresentação de cada frase-montagem da coreografia.

²⁴ Ver Freitag (2015) em: <https://vimeo.com/131141812>. Consultado em 10 de abril de 2018.

²⁵ As regras que saíram para mim foram: (1) ‘Por favor tirar o sapato’, (2) ‘Por favor não bater palma’, (3) ‘Espere lá fora’, e (4) ‘Chegue mais perto’.

Estrutura

- Arthur começa sua frase 1: o torço vai à frente e se inclina sobre a mesa.
- Arthur volta para a posição neutra
- Aurora, Johannes, Lutger, Renate e também Arthur repetem o movimento do torço indo à frente – frase 1 de Arthur.
- Aurora e Maria Giulia fazem suas frases número 1 ao mesmo tempo
- Esse dueto se encerra, inicia Renata (solo) com sua frase 1
- Renate conclui, inicia Ariane etc.

4. 2. 5. *Choreography is like - score*

A próxima vinheta *Choreography is like...* aconteceu na segunda semana de *workshop*. Essa iniciou-se com Thompson dizendo-nos que, depois de rever em sua mente todo o material da primeira semana, sentia que faltava algo. Faltavam quedas ou um trabalho mais diretamente relacionado ao peso. Assim, a próxima tarefa de criação foi movida pelo pedido de uma sequência de quinze quedas.

Ao contrário do que se dera no início do *workshop*, essa movimentação deveria se constituir como um todo, não como uma gama de frases diferentes para o mesmo estímulo – como forma o caso nas invenções de ‘chegadas’. Mas o tempo para a preparação foi, novamente, de trinta minutos. Thompson desejava que pensássemos o conceito de queda em sentido amplo; poderia ser uma queda mais abstrata ou não, queda de partes do corpo, queda do corpo todo etc. Também sugeriu que combinássemos pequenos e grandes gestos. Ao final dos trinta minutos, a próxima tarefa foi, no tempo de cinco minutos, condensarmos todo o material criado. Assim, teoricamente, ao final dessa etapa cada um teria duas versões das quinze quedas, uma condensada, outra original.

Na fase seguinte da oficina, Thompson nos juntou em trios. Daí em diante cada trio trabalhou sozinho, construindo uma frase única a partir de alguns *scores* determinados por ele. O primeiro foi que cada bailarino faria um solo usando o material das quedas em sua versão original e condensada. Outro foi que, enquanto um dos bailarinos estivesse solando, os outros dois do trio teriam de construir uma espécie de enquadramento móvel, circundando sempre o bailarino e sua dança, de modo a comprimir o espaço reservado ao bailarino que estivesse solando. O terceiro foi a leitura ou a fala de uma escrita do que fosse, para cada um de nós, uma coreografia – afinal, durante o *workshop* havíamos discutido sobre o que seria uma coreografia, e em outro momento Thompson havia nos

pedido que escrevêssemos em um cartão, em escrita automática, uma continuação para a frase *Choreography is like....*, de modo que a certa altura da performance leríamos essas frases que nossos colegas do trio tinham escrito. A quarta regra, relacionada a essa, era que leríamos sempre os escritos do bailarino que estivesse dançando, ou seja cada um lia os escritos do outro, mas ouviríamos dos colegas o nosso próprio no justo momento em que a dança central era a nossa.

Cada grupo estabeleceu uma maneira de trabalhar. Um grupo pediu por uma música, o que acabou prevalecendo na apresentação final. Em meu grupo cada um mostrou o que tinha feito e a partir daí, de maneira aleatória, decidimos a ordem dos solos. Essa parte esteve baseada predominantemente na organização do que tínhamos criado, um grande *assemblage*. Finalizado esse momento, cada grupo mostrou o resultado final. Thompson então tratou de organizar o todo, que por fim se configurou como entradas e saídas dos trios.

Durante os ensaios, Thompson, com seu olhar externo, indicou que a parte mais problemática era o modo como os trios estavam trabalhando a ideia de enquadramento. Isso gerou uma série de questionamentos: como poderíamos estabelecer conexões sem necessariamente usar o olhar? Como poderíamos usar a pausa? Como realizaríamos os enquadramentos de forma menos homogênea, com outra qualidade que não apenas a de ‘correr atrás’ da pessoa que estivesse dançando? Tivemos a partir de então um tempo extra para re-trabalharmos todo o material. Ao final, em meu grupo, compusemos mais com o toque, as pausas e a transferência de peso. Tínhamos escolhido jogar mais com as distâncias e proximidades: assistir o solo do outro bem de longe ou bem de perto, a ponto de quase constranger o movimento do outro.

Isso gerou grandes efeitos de presença. Pois, mesmo diante de algo inesperado, diante dos momentos de grande proximidade que constrangiam, gerando obstáculos reais ao movimento, não perdíamos o *kairós*²⁶. É própria à prática qualificada a habilidade de contornar a situação, contornar o que desestabiliza, por um tipo de “acoplamento multissensorial” (que nos permite reestabelecer destreza e controle mesmo diante da perturbação (Ingold, 2011). Outro efeito de presença se deu pelo jogo de sobreposição criado nos momentos de saída de um grupo e entrada de outro.

²⁶ Sobre o termo ver discussão no Capítulo II.



Figura 68 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Choreography is like...*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.



Figura 69 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Vinheta *Choreography is like...*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

4. 2. 6 *Ghost - presença e ausência constrói corpo-realidade*

A vinheta chamada *Ghost* iniciou-se na primeira semana, a partir da exploração e improvisação de movimentos segundo o tema ‘partir, esperar e chegar’. Contudo, na semana seguinte dois bailarinos que haviam participado da primeira não puderam estar presentes. Como adaptação para essa ausência Thompson resolveu não mexer na configuração, deixando presente o espaço dos bailarinos ausentes e trabalhando exatamente com a ausência deles, com o vazio espacial. A ausência tornou-se assim um espaço material, tornou-se movimento em si, criou efeitos de presença. Mantendo-se o espaço original tínhamos agora um quarteto e um dueto, frente a frente com o espaço imaginado que seria ocupado pelos dois bailarinos.

Durante o processo, o quarteto tornou-se um quinteto com a introdução de mais uma bailarina. Mesmo nessa formação, mantinha-se o dueto, considerando a ausência dos

dois bailarino. Como essa parte formaria ao final a parte intermediária da vinheta, é como se tivéssemos iniciado o trabalho pela metade. Depois das deliberações, escolhemos uma estrutura em que a chegada em cena da bailarina para formar o quinteto seria o que faria eclodir uma série de outros movimentos, juntando todos em um grupo só. O dueto que continha os bailarinos ausentes acabou se tornando um movimento sombra ou um eco de tudo o que acontecia com o quarteto/quinteto. Algo como um deixar ressoar e reverberar as movimentações de um lado para o outro, como uma interpretação ou cópia. Por fim, como última etapa para a formação da vinheta, trabalhou-se novos movimentos com novos temas, que seriam o da invisibilidade e da visibilidade do corpo. Essa última etapa acabou tornando-se a forma com que iniciáramos o trabalho.

Durante o desenvolvimento dos temas da invisibilidade e da visibilidade do corpo, ao contrário do que houve com outros temas, essas noções valiam como instrução ou subtexto. Também não nos foi dado nenhum tempo para trabalhar individualmente ou preparar algo em grupo. O trabalho então acabou se iniciando por meio de uma improvisação. Em um primeiro momento a improvisação ligada a esses temas era muito mimética – por exemplo, quando tentávamos esconder nossos rostos com partes de nosso corpo ou com o dos colegas. Thompson ia então em tempo real nos guiando para que tornássemos tudo mais geométrico, mais rítmico e mais nuançado. Outro problema que enfrentamos foi relativo ao *timing* do grupo inteiro, pois a ideia original é que a invisibilidade e a visibilidade, trabalhadas antes, constituísse o próprio modo como entraríamos no palco, até formarmos o quinteto e o dueto. Foi necessário repetir muitas vezes essa entrada para que pudéssemos quebrar as mímicas da invisibilidade e da visibilidade, desenvolvendo sobretudo o *timing* certo para se chegar às formações, nem tão rápido e nem tão lento. Esse início foi, por isso, a última parte a ser feita (fig.70).

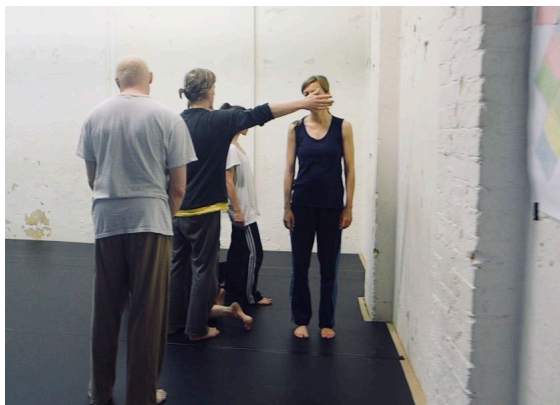


Figura 70 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Keith A. Thompson em processo de criação, dirigindo os participantes na vinheta *Ghost*. Videografia de Maíra Santos.

De modo geral, a vinheta também se dedicou à ideia de trabalhar diferentes níveis, desfazer e refazer formações entre nós, criando sempre desenhos no espaço (fig.71). Houve ainda o trabalho de contato entre um bailarino e outro, com alguns carregamentos, o que fazia com que os corpos oscilassem, dando à vinheta uma traço de suspensão e fluidez. Thompson decidiu inserir uma música que terminaria antes do final da vinheta, deixando momentos de silêncio que coincidiriam com o fim de tudo.



Figura 71 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim. Ensaio da vinheta *Ghost*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

Buscou-se na formação do grupo tentar encontrar o ‘real’ do movimento. Uma pista para isso seria tentar encontrar a sequencialidade do movimento, o que precede e o que sucede. Ou seja, tal como na KT, esforçamo-nos por evitar movimento ‘de decoração’, impedindo que as partes do corpo que geravam impulsos executassem um papel ineficaz, supérfluo ou simplesmente desvinculado do que ia sendo criado.



Figura 72 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim, 2015. Ensaio da vinheta *Ghost*. Videografia de Maíra Santos.

4.2.7 *Unison - corpo contentor*

A presente vinheta não chegou a receber um nome, mas passou a ser identificada como *Unison*. O material dessa vinheta foi a combinação de movimentos criada por Thompson ensinada na segunda semana do treinamento aberto com o intuito de mudar a qualidade do material das frases de movimento. Thompson pediu para que cada um de nós pegássemos um copo d'água e dançássemos toda a frase coreográfica com ele, sem derramar nenhuma gota. A tensão gerada por esse condicionamento, em meio a uma coreografia que continha até mesmo saltos e idas ao chão, criou em todo o material uma textura diferente da original. Nessa “rede de intensidade” (Louppe, 2012) Thompson parecia ter inventado para nós uma espécie de ‘corpo contentor’, pois o objeto dava-nos mais peso a cada gesto e uma intenção mais clara em cada passagem de movimento.

Thompson ainda estabeleceu como subtexto para os bailarinos a imagem de alguém que estivesse bêbado e não quisesse admitir. O subtexto prosaico tinha também o intuito de

nos divertir. Contribuindo ainda mais para isso, Thompson incorporou à frase uma canção alemã, dessas que se canta enquanto se toma cerveja com os amigos, as chamadas ‘músicas de beber’, em Alemão, *Trinklieder*. Por fim pediu que, nos momentos de salto, erguêssemos o copo ao alto de nossas cabeças e gritássemos: *Prost!* (‘saúde!’ em Alemão).

Assim como na vinheta *Big phrase*, aqui também se buscava o uníssono. O copo d’água ralentou o ritmo da frase, o que fez com que parte predominante do grupo se coordenasse sob um mesmo tempo, foi assim que nesta vinheta conseguimos criar o que não fora possível na outra, os momentos sincrônicos. Enfim, como forma de intensificar o espaço Thompson pediu que ficassemos bem perto um do outro.



Figura 73 - Imagens *still* de gravações do *workshop Choreographic Lab*, LaborGras, Berlim. Vinheta *Uníssono*, apresentação final, *open door*. Videografia de Mia Gourvitch.

4.3 *Amarrar pontas deixando outras soltas: reflexões*

Boris Charmatz e Isabelle Launay (2011, p.24) apontam uma característica em trabalhos de dança como os de Trisha Brown e Steve Paxton. Neles haveria uma estrutura aparente que não é demonstrativa. Mas ainda assim nesse tipo de transparência em que as regras são visíveis, *the artistic choices and freedom in relation to the constraints fixed mean that, whether you like or not, there is something undeniably straightforward and obvious about them*. Nesse sentido, para esses autores, o uso de *score* como ‘regras do jogo’ ou como ‘instruções’, muito comum no contexto de treinamentos e *workshops*, desviariam da finalidade da criação em favor de oferecer certo apoio para que os praticantes não se percam. Assim, a questão que se abre com essa crítica é: será que um trabalho com *score* não predetermina a formação das coisas, limitando também a capacidade de se explorar outras opções? Até que ponto *workshops*, laboratórios, residências com a presença de *coaching* e treinamentos protegeriam o bailarino de “reinventar e mostrar o corpo, colocando o pensamento de volta em movimento?” (Charmatz e Launay, 2011, p.22).

André Lepecki (2012) considera que um dos elementos constitutivos da dança seria a escrita dos *scores*. Para pensar a ligação da dança contemporânea com a arte chamada conceitual, Lepecki aponta ainda a relação com os *scores* historicamente ligados a artistas como Yoko Ono, George Brecht e Allan Kaprow. Vale lembrar também as composições de John Cage e a influência de seus *workshops*, que por sua vez teve bastante impacto nos trabalhos de grupos como o da Judson Church, o grupo *Fluxus*, dentre outros.

No *score* haveria o desejo “de abrir o tecido do tempo para desvendá-lo e redesenhar seu padrão”, como um meio de “frustrar a homogeneidade do tempo” organizando-a de uma nova maneira (Basualdo, s.d). De forma mais incisiva, Carlos Basualdo vai considerar que qualquer trabalho seria algo quase indissociável de uma “noção arcaica e escondida no conceito de *score*”. Segundo sua raiz indo-europeia, *score* significa ‘cortar’, fazer uma marca, isto é, algo que aponta para um fazer simultâneo a uma ação, bem como para um registro (Basualdo, s.d). Assim, se Lepecki considera que o *score* requer fissuras, Basualdo observa que o *score*, ao abrigar uma abertura, permitirá a existência de uma performance futura. Nesse mesmo sentido, para Burrows (2010, p.142) o *score* é algo duradouro, que pode congelar o tempo, possibilitando vislumbres da experiência em tempo real, permitindo sempre ajustes e mudanças ao longo do tempo e do próprio sentir do artista.

Eugênio Barba fala de uma outra abordagem, o *subscore*, uma abordagem que também parece estar em uma das vinhetas, quando Thompson nos pediu para trabalhar o tema da visibilidade e da invisibilidade. O *subscores* seriam “como um amuleto feito de memória, corpo-memória” que o ator leva consigo e que, embora oculto, encontra-se sempre à mão para que dele possam ser retiradas certas “qualidades de energia” (Barba, 2005, p.100). Barba, no encontro poético com as palavras, define o conceito do seguinte modo:

By subscore I do not mean a hidden scaffolding, but a resonance, a motion, an impulse, a level of cellular organisation that supports still further levels of organisation. These levels extend from the effectiveness of the presence of the individual actor to the interweaving of their relationships, from the organisation of space to dramaturgical choices. The organic interaction between the different levels of organisation brings out the meaning that the performance assumes for the spectator (Barba, 2005, p.99).

O mesmo autor (2005, p.99) nos apresenta a “revolução do invisível” que aconteceu no século XX em várias disciplinas, inclusive o Teatro. Assim, enquanto as estruturas invisíveis descobertas na Física ou na Psicologia tinham o propósito de compreender como a realidade funcionava, no Teatro as estruturas invisíveis diziam respeito às práticas recriadas no palco para dar maior vitalidade à cena. A “revolução do invisível” no teatro seria então relacionada aos exercícios constituídos por exemplo por uma ressonância ou um movimento. Barba considera que o conceito de ‘subtexto’ criado por Stanislavsky – utilizado por Thompson na vinheta *Unison* e em inúmeras outras práticas corporais da dança – é um tipo particular de *subscore*. O *subscore*, assim, poderia se constituir em um ritmo, uma canção, mas também uma maneira de respirar (Barba, 2005).

Para os bailarinos Miranda Tufnell e Chris Crickmay (2006, p.196) o material que se forma por meio de “tarefas estruturantes” seria resultado de “um processo evolutivo” (evolutivo no sentido ingoldiano, que o conhecimento cresce), que por sua vez requer uma contínua interface entre o fazer e o assistir, não se constituindo de uma forma pré-concebida. O que também coincide com os procedimentos de Thompson. Haveria em todo o trabalho, entretanto, “um equilíbrio na proporção entre um material configurado (pré-planejado) e um material aberto (improvisado)” (Tufnell e Crickmay, 2006, p.198). Pois para esses autores, as “formas vivas” nunca seriam totalmente contidas, não importam quais sejam suas ideias estruturantes. A meu ver uma “forma viva” nada mais é do que poder considerar, como propõe Ingold (2011, 2015) que, assim como a Antropologia, a

prática artística move para frente em tempo real, e dessa forma seguimos o processo, somos levados por ele, em ambos os casos sem qualquer forma de garantia.

O processo de fazer e assistir está relacionado à ideia de se afinar a percepção, bem como à de clarificar estruturas. Processo que se constitui como um momento para “eliminar material desnecessário e selecionar certas ideias para uma investigação mais profunda” (Tufnell e Crickmay, 2006, p.200). Seu centro nevrálgico é a presença de um olhar externo, basicamente ligado à figura do coreógrafo ou do dramaturgo, não a do pedagogo. Louppe (2012), ao falar das etapas da criação – como o tema, e as abordagens improvisadas e dirigidas –, salienta o “olhar do coreógrafo” que tem a percepção do que está acontecendo, de modo que algo se revela e se produz a partir desse olhar.

É, de fato, através de uma sequência de ‘reações’ ou seja, as operações reversíveis produtoras de transmutação e de deslocamentos entre o grupo, que a dança se desenvolve e encontra sua razão de ser e sua legitimidade. Nesse sentido, toda a verdadeira criação (exceto quando recorre aos esquemas anteriores) é um avanço e, por conseguinte, uma investigação (Louppe, 2012, p. 266).

No *workshop* e no treinamento aberto, Keith Thompson, da mesma forma que Russell Dumas, como nos conta Roche (2015), serve-se de uma forma de ensinamento baseada no “*éthos* da proximidade”, isto é, na valorização da presença física do professor capaz de transmitir seus conhecimentos de corpo a corpo – é o “estar ali mesmo com você, mudar com você” (Dumas, *apud* Roche, 2015, p.73). Além desse lugar de pedagogo imbuído do *éthos* de proximidade, Thompson ocupou também o lugar de coreógrafo e dramaturgo.

O trabalho de Thompson, do treinamento aberto até o laboratório, culminando com a apresentação seguida de uma conversa final, segue contudo as etapas da performance propostas por Schechner (2013): treino, *workshop*, ensaios, aquecimentos, performance, ressaca-reposição (*cool-down*) e consequências (*aftermath*)²⁷. No caso de Thompson, *workshop* equivaleria ao laboratório e as consequências à conversa final. Diferentemente de Julyen Hamilton, como visto, em que essas etapas encontram-se totalmente borradas, em Thompson esses momentos de fusão entre as etapas ocorreram em menor escala. Pois apenas durante alguns momentos do trabalho aconteceu de a poética e a performance se instalarem na própria prática, como no exercício de Trisha Brown ligado à respiração e à voz; por outro lado, no momento da performance, a *lecture demonstration* garantiu que prevalecesse certa postura de aula, com uma intenção de revelar segredos da criação mais

²⁷ A tradução para *cool-down* e *aftermath* é de Paulo Raposo (2014).

que de propriamente apresentar algo performático. Essas diferenças são fatores que nos ajudam a pensar a questão de como a técnica pode estruturar uma prática.

Em Thompson desenvolve-se uma atitude frente ao material, evoca-se imagens, agarra-se o prosaico, mantém-se-o como um *subscore*; além disso, busca-se informações que contrastam com o decurso padrão de uma aula ou um caminho de movimento, como uma forma de se driblar a monotonia ou o óbvio – por exemplo no trabalho com o *prop*, que abriu um diálogo diferente com a improvisação e a ideia de *score*. Há também uma constante investigação da atenção e da percepção convidando-nos a uma contínua correção que envolveu improviso e criatividade. Como vimos, muitas vezes nos processos das vinhetas, os temas e os propósitos pareciam esquecidos ou até mesmo eliminados. Para Laurence Louppe (2012, p.269) isso por si só é um dos objetivos relacionados ao tema e ao propósito: ambos devem apenas disparar um processo e serem subsequentemente eliminados.

Haveria em Boris Charmatz e Isabelle Launay (2011) certa concepção derridiana, quando dizem que qualquer conquista implica algum tipo de perda. Dizem isso porque no processo de aprendizagem das técnicas, ganharíamos mais controle, ao passo que perderíamos nossas estranhezas, diminuindo em nós as sensações perturbadoras ou inquietantes. Perderíamos assim os elementos que pertecem à “dimensão obscura de nossos corpos” (Charmatz, e Launay, 2011, p.89), o elemento “de fundo” como diria José Gil (2005). Contudo, para eles a ideia é que o conhecimento adquirido nos treinamentos não se desenvolve como um acúmulo de técnicas. Pode nos alterar mas não garante melhoria. Pode muitas vezes, mais que mudar um hábito, consolidá-lo. Para eles o treinamento ajudaria sobretudo nas tomadas de decisões. Para Chrysa Parkinson (2016) fazer aula todo dia não seria suficiente, fato que parece de fato fazer sentido, quando se nota que muitos treinos da dança contemporânea separam em uma mesma aula as práticas somáticas das práticas da dança, sem nenhuma alquimia posterior que permita juntar no corpo essas experiências, contribuindo então para a sedimentação de um corpo-realidade que pode implicar modos binários de pensamento.

Além dos impulsos que libertam o corpo, sempre ligados ao balanço, à noção de *momentum* e à queda, o trabalho de Thompson teria em comum com o de Trisha Brown o fato de mexer, de alguma forma, com o que é há mais profundo no ser humano, pois está relacionado com instintos, humores. Ele cria uma fricção entre o instinto e as decisões claras, ou seja um jogo entre o que é consciente e o que é inconsciente. Nas frases de movimento há um jeito de se mover cujo objetivo é mais por passar pelas posições que

atingi-las, talvez por isso muitas delas parecem ser “nuvem de sentido” (Gil, 2005). Elas podem sempre serem transformadas, e portanto estão muito próximas das “formas vivas” mencionadas por Tufnell e Crickmay (2006, p.198). O trabalho de Thompson reafirma a compreensão da técnica como processo de investigação, com pontas soltas que permite criar espaço para as fissuras.

Revisitando minhas notas, vejo que, na tentativa de construção de um movimento coreográfico bem configurado no tempo da aula, muitas vezes há um embate entre a incorporação e o tempo exigido para a sua aprendizagem. Pelo fato de a frase coreográfica não ser uma série de posturas, o tempo reservado à incorporação nunca pareceu ser suficiente, mesmo com Thompson nos dando tempo para pensar sobre as frases, mesmo com as inúmeras idas e vindas que foram constituindo o material. As conexões e complexidades na frase de movimento sempre aparecem para mim num momento posterior, ao passo que bailarinos como Renate Graziadei ou Maria Giulia Seratoni parecem ter respostas incorporadas, de modo que para elas o jogo entre percepção e ação é quase imediato. Não seria por acaso que, nas duas frases de movimento em que havia estrutura coreográfica em sincronia, Renate esteve sempre à frente do grupo, certamente por estar mais conectada ao *timing* certo (real) da frase que ao *timing* criado pelo grupo.

Em sentido análogo, Jennifer Roche (2015, p.97) recupera a discussão de autores da neurociência que explicam que “cada vez que um dançarino incorpora um novo padrão de movimento ou coordenação que não vem naturalmente, ele/ela deve relacionar-se com os esquemas corporais existentes e se reorganizar”. Afinal as operações sensório-motoras “funcionam independentemente da intenção consciente, organizando a postura corporal e o movimento em relação ao ambiente imediato”. Para Roche contudo na oscilação entre o que fica e o que muda é que emerge uma “capacidade intensificada de incorporar e integrar repetidamente novas habilidades motoras impressas no sistema nervoso central”. Por conseguinte essas novas habilidades afetariam os padrões de movimento existentes alterando a longo o prazo a “identidade em movimento” do bailarino. Feitas de tentativas e erros, as sensações corporais e as instruções coreográficas que o bailarino acessa ao performar são construídas “no processo de ancoragem de ideias no tecido do corpo” e assim são internalizadas. Entretanto, o processo de ancoragem jamais é definitivo e construi-se justamente por esse aspecto inacabado. E assim o que se incorpora são “mapas corpóreos” tanto melhores quanto mais possam desestabilizar-se.

conclusão

Primeiro capítulo, continuar, segundo capítulo, começar

Compreender o pensamento e as práticas da dança quando ligadas à arte, à criação e à pedagogia guiou-nos para o trabalho de três bailarinos e coreógrafos da cena contemporânea europeia: *Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson*. No início da investigação, pensávamos que um dos recortes seria em torno de um estúdio, o estúdio LaborGras (Berlim/Alemanha), porém aos poucos fomos percebendo que os atores com quem queríamos estudar não pertenciam exatamente a um circuito de ensino. E o mesmo acontecia no contexto de Lisboa. Encontravam-se em uma *meshwork* (Ingold, 2011) cujas linhas eram abertas, fomentadoras de comunidades, mesmo que efêmeras, configurando-se contudo como cosmopolitas e extrapolando qualquer recorte. Dessa forma, não se tratava mais de investigar apenas um estúdio, tratava-se mais do estudo de práticas corporais da dança contemporânea e do pensamento em contextos de formação e de arte.

No presente doutoramento procurou-se expor como “singularidades” a dança e o pensamento no trabalho pedagógico e artístico de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson (Lepecki, 2016, pp.6-7). São trabalhos que engendram uma “prática qualificada” (Ingold, 2011) que aqui foram vistos segundo os agenciamentos da dança e do corpo-realidade na criação coreográfica, o modo de se treinar e de se formar que envolvem processos de aprendizagem constituídos pela “educação da atenção” (Ingold, 2000).

As considerações de Tim Ingold (2001, 2006, 2013a, 2013b, 2011) podem definir a dança como prática qualificada se pensarmos também seu aprendizado como um processo criativo e de improviso, mesmo quando se trata de um processo de cópia. Dessa perspectiva é central a coordenação entre movimento e percepção, bem como o pensar por meio do fazer. A dança contemporânea como prática qualificada tem o fazer em correspondência com a vida, portanto na correnteza de suas linhas, ligada à fluência de seus materiais.

No Capítulo I o conceito de ‘prática qualificada’ de Tim Ingold (2011) e de ‘ofício’ de Richard Sennett (2008) ajudou-nos a pensar formas de examinar as práticas da dança contemporânea, diferenciando-as dos treinamentos industrializados tal como identificados por Jennifer Roche (2015). Examinamos, assim, alguns conceitos que configuram a dança contemporânea como prática qualificada, tais quais: técnica, percepção, *habitus*, incorporação e seus materiais.

A técnica é vista como processual e não há demarcações que a separam da arte. As práticas da dança que foram investigadas revelaram também “linhas dinâmicas, abertas e

entrelaçadas como uma *meshwork*” (Ingold, 2000). A prática incorporada seria assim epistêmica, produtora de conhecimento e estruturada pelo conhecimento (Spatz, 2015). Sobre os materiais, para Ingold (2015, p.31) eles são “inefáveis” e relacionam-se com a experiência, são como enigmas.

Na questão dos sentidos, compartilhamos ainda com Godard (2006b), Gil (2005), Nancy (2007) o movimento duplo que ocorre entre um polo que objetifica e outro que subjetifica pois “essas espécies de idas e vindas perpétuas permitem abrir novos sentidos, novas interpretações, novos olhares” (Godard, 2006b, p.75). Para Ingold (2011b, p.325) a visão tem em comum com “a audição, o toque, o gosto e o cheiro, o engajamento ativo com o mundo”, não se constituindo como uma “especulação isolada”. Dessa forma, os sentidos são como “aspectos da ação – formas de avançar atentamente no mundo” (Ingold, 2011b, p.325).

A noção de *habitus*, conceituada entre o inconsciente e o consciente (Spatz, 2015), na dialética entre sua estrutura estruturada e as estruturas objetivas (Bourdieu, 1983), parece relacionar-se à ideia dos automatismos corporais, ou seja, ao que Eugênio Barba chamou de “conhecimento tácito” (Strazzacappa, 2012, p.28).

Barba (2005, p.72) porém, ao analisar sua habilidade de se apegar ao erro em vez de imediatamente corrigi-lo, descreve esse processo como algo “enterrado em seus nervos e no músculo de seu coração”. Márcia Strazzacappa (2012, p.28) é quem nos lembra a partir do trabalho de Marcel Mauss que as técnicas corporais não são somente adquiridas, mas também “esquecidas”, pois no momento em que se domina um movimento técnico, já não seria mais preciso pensar para executá-lo, dado que ele já se encontraria incorporado ao corpo, como se assim pudesse ser fechado um ciclo de aprendizagem. Contudo, a noção de *habitus* para Ingold (2000) existe enquanto certa conduta fundamenta-se na própria atividade, subsistindo à própria prática. É dessa forma que o *habitus* se faz como um conceito aberto que não nega a possibilidade de mudança e reinvenção.

No que toca à questão da incorporação, nossa conclusão é a saída oferecida por Ingold. A de nos tornarmos um “corpo ribeirinho”, não como “coisas que se movem”, mas como “movimentos em si mesmos. Movimento – ao longo do solo, na caminhada, no ar, na respiração – não é o que um corpo faz, mas algo que é”²⁸ (Ingold, 2014, p.53). Dessa forma, consideramos que “qualquer tentativa de descrever o movimento humano em

²⁸ Trad. minha de: *in our experience, our riverine bodies are not things that move but are movements in themselves. Movement – along the ground, in walking, in the air, in respiration—is not what a body does but what it is.*

termos de alguma noção de incorporação está fadada ao fracasso” porque, segundo Ingold, e também Sheets-Johnstone (2013), essa concepção faz transparecer o movimento como se “estivesse envolto por dentro” como algo “empacotado, sedimentado, imobilizado, quieto ou tácito” (Ingold, 2014, n.p). Pois consideramos o movimento “como um feixe de potenciais que se dá em um campo de forças e energias em constante evolução” (Ingold, 2014, n.p).

Compondo também o Capítulo I, apresentamos o plano metodológico no qual focamos no conceito de bricolagem, que permitiu pensar a metodologia como o uso de várias abordagens: da imersão, pela prática e pela performance; do estudo teórico; da produção de documentos (artigos acadêmicos, cadernos de campo, registros videográficos e fotográficos) e da observação participante.

Ao repensarmos a noção de etnografia da prática artística (Fortin, 2009), consideramos essa noção como algo incompatível com a ideia de prática artística, visto que a etnografia teria uma preocupação com a precisão descritiva, ao passo que a antropologia, assim como a prática artística, teria um “caráter especulativo, experimental e aberto”, permeado por uma “dinâmica prospectiva” que vai ao encontro do “engajamento observacional da arte” (Ingold, 2013, p.8). Dessa forma, pensamos que a noção de antropologia, mais que a de etnografia, pode ser mais bem compreendida nos contextos estudados, uma vez revista “como uma prática de educação” (Ingold, 2016b, p.407). A observação participante, dessa forma, não é “uma técnica à paisana para coleta de informações das pessoas, sob o pretexto de estar aprendendo com elas”, mas a “contemplação, em ato e palavra, daquilo que se deve ao mundo pelo próprio desenvolvimento e formação”, o que entendemos também como “compromisso ontológico” (Ingold, 2016b, p.407).

Para Ingold ainda, comum entre as práticas da antropologia e as da arte, seriam as maneiras de conhecer operadas ao “longo dos caminhos de observação do ‘estar com’” (Ingold, 2011), resultando em um ‘estudo com’ ou um ‘fazer com’ pessoas e não ‘sobre elas’, o que implicou em última instância uma educação para uma percepção do mundo, abriu nossos olhos e mentes para outras possibilidades de ser, abriu aos devires. Afinal, conforme observou Ingold, qualquer ato de descrição implica um movimento de interpretação e por isso pudemos transitar da interpretação para a experimentação de visões artísticas singulares. Vimos, por fim, o vínculo de nossa investigação com a antropologia dando-se pela “correspondência de suas práticas, e não em termos de seus objetos respectivamente históricos e etnográficos” (Ingold, 2013, p.8).

Em ‘O estúdio como campo da prática artística’, ensaio que compõe a segunda parte do Capítulo I, vimos como a noção de estúdio não pode ser pensada como um espaço neutro, uma “tábula rasa” (Anderson, 2013). Trata-se sobretudo de um espaço que engendra situações performativas e suas falhas.

Na última parte do Capítulo I contextualizamos o tema da pesquisa, bem como os contextos histórico-estéticos de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith Thompson. Vale dizer que um dos planos de análise passou pelo exame da Dança Pós-Moderna, tanto quanto dos termos dança contemporânea e dança conceitual. E que esse plano procurou realizar a ideia de ampliar a noção do que a coreografia pode significar, a exemplo de Bojana Cvejić (2015), que discute trabalhos em que há quebra entre movimento e corpo. Com isso, quisemos esboçar um arcabouço que permitiu pensar a ideia da coreografia como prática expandida e como modo de produção não necessariamente ligado à dança (Spångberg, 2017)

No Capítulo II, dedicamo-nos aos trabalhos de Julyen Hamilton realizados em Berlim. Na composição instantânea de Hamilton, coração de sua prática, aprendemos e experienciamos que, uma vez iniciada uma sessão, o bailarino não tem como voltar atrás. O *kairós*, conceito que aponta para essa irreversibilidade, seria assim a sabedoria de se reconhecer quando o tempo está maduro, para que possamos nos lançar na composição. Tal como em toda prática qualificada, nesse momento, corremos riscos.

No trabalho da composição instantânea a coreografia se propõe como devir. Dessa forma, uma das questões que verificamos foi como o coreógrafo agência processos e devires coreográficos em contextos de aula e *workshops*, visto que seu trabalho de formação pouco difere de seu trabalho solo ou do trabalho de sua companhia *Allen’s Lien*. A prática artística de Hamilton está para além da tarefa de sustentar o trabalho do artista ou de apenas servir como uma via para manter o corpo em forma. Seus exercícios são sua própria performance, por isso tornam-se por si só um *locus* de invenção e descoberta.

Ainda sobre esse trabalho, vimos que o cuidado para não inferir conclusões está relacionado ao ‘não-saber’, à serendipidade. Em cada composição instantânea tudo converge para a busca de um corpo que dança, para a permanente afinação, escuta, sensibilidade, para a consciência do corpo. Assim, treinamos a capacidade de imaginar a realidade porque a realidade ali instaurada nos levava à imaginação. O movimento alimentou a imaginação, pois ao nos movermos, “sentimos algo” que muitas vezes não podemos expressar em palavras, “mas como sentimos, podemos convocar o mundo da fantasia” (Hamilton, 2015b). Na prática de Hamilton, a realidade de tocar o chão e a

capacidade de imaginarmos a realidade levou-nos para a “zona do devir constante” (Gil, 2005; 2004), “zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo” (Gil, 2004, p.11). Esses lugares podem se desdobrar em emoções, políticas, sentimentos, histórias.

Por esse caminho, também pudemos sentir o começo do próximo movimento. Para Barba (1995, p.101), é importante que se cultive o pensamento sobre a continuidade dos exercícios. Mesmo que a passagem entre dois pontos não seja linear, a precisão envolve sempre um começo, um meio e um fim. Erin Manning (2009, p.34) fala da sensação de elasticidade quando o movimento começa a desdobrar-se em um outro movimento, abrindo-se para formas e deformações. Essa “dobra ao infinito” manifesta uma sensação “múltipla, mas não multiplicada” (Manning, 2009, p.34). Assim, agenciamos sentidos, habilidades corporais, o dobrar-se dos movimentos conforme se dançava ou se compunha de modo instantâneo, podendo sempre imaginar outros movimentos com precisão, podendo “da imaginação chegar ao corpo” (Hamilton, 2015b) e, partindo do que é tangível, chegar à imaginação.

Na prática artística de Hamilton a consciência do corpo foi trabalhada em exercícios simples, como os de tocar o chão estando no ‘agora’ e no ‘futuro próximo’, sempre ligados à coordenação do corpo com a mente, com o intuito de em seguida trabalhar o ritmo e o movimento para a composição em dança. O discurso performativo fez com que sentíssemos o tempo a cada toque; praticamos o movimento no tempo, em diferentes ritmos, com toda a integridade corporal, isto é, com a consciência do corpo. Aprendemos a exercitar a calma necessária para não perdermos o evento (ação de tocar) e sentirmos o corpo em sua microscopia vibrátil. Para isso, Hamilton utilizou a palavra ‘agora’, querendo com isso convidar-nos a ‘estar no agora’. A ressonância da voz no corpo e o suporte do chão a cada toque trouxeram a percepção do estabelecimento de um tempo não-abstrato.

O estabelecimento desse tempo exigiu do corpo ações claras, e portanto que se mantivesse livre de tensões. Exigiu também foco e um eixo central de sustentação corporal flexível. Para Hamilton um corpo que não se estabiliza funciona como se lhe faltasse uma parte – na linguagem musical é como se estivesse fora do *beat*. Foi interessante perceber que o movimento dançado se adapta ao ritmo e aos imperativos da dança (Gil, 2005, p.49). Ou seja, como considerou Hamilton durante o *workshop*, “quem dava o tempo para o movimento era o próprio movimento” (Hamilton, 2015a).

Os exemplos de Julyen Hamilton de prática artística da dança nos ensinam também que o presente é apenas um modo de sentir o tempo. Olhar somente para o agora, como é muito estimulado em técnicas somáticas quando elas se encontram com a dança, seria praticar somente um dos tempos apresentados por Hamilton: aquele que já passou: o agora separado da passagem do tempo. Seria como pegar um pouco da água de um rio considerando ser esse pouco o rio inteiro; como olhar o passado e permanecer lá estando no futuro, isto é, permanecer no passado enquanto o tempo passa. Dissolver esse princípio somático nas práticas artísticas significou praticar os dois sentidos do agora. A dissolução pode contribuir, portanto, para um alargamento do princípio somático e para a complexidade das práticas artísticas, uma vez que na prática artística da dança teríamos os dois sentidos do tempo sendo exercitados.

Esse debate se preocupou também em questionar o quanto os principais componentes do Campo Somático já não estariam dentro do próprio campo da arte, o que nos pode levar a pensar que esses componentes não precisam de certificados para serem trabalhados. E porque pertencerem simultaneamente à arte e às atividades extra-artísticas, eles podem ser dissolvidos. Ao serem dissolvidos, eles parecem não mais ossificar ou desvalorizar a noção de técnica, nem fazer prevalecer uma postura introspectiva.

No Capítulo III, exposição das vivências em Lisboa e Montemor-o-Novo, dividimos o trabalho de Vera Mantero entre a prática artística feita em contexto de aula e a prática artística feita para a cena. No contexto de aula, “fazer ressoar, vibrar, manifestar” foram as expressões que constituíram o discurso em situação de Mantero. Elas nos indicaram uma forma de pensamento sensível da dança como prática artística. As técnicas que estruturaram suas práticas pareceram traçar rotas para o corpo. Sua forma tinha um caráter dialético entre o verbal e o não-verbal, o linear e o não-linear, o consciente e o inconsciente, o unívoco e o complexo, o saber e o não-saber cuja síntese é um corpo em devir. Contudo, o jogo do movimento entre o saber e o não-saber trabalhava com um “tipo de consciência vigilante” que seria para Foster um “ato de coragem” (2003, p.4).

No que tange à prática artística feita para a cena, como a série *Mais Pra Menos Que Pra Mais* seus agenciamentos mostraram: “estados de coisas, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afetos); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos” (Deleuze e Parnet, 1998, p.84). Deu-se o encontro de matéria com matéria, de corpo com corpo, de corpo com palavra, de palavra com gesto, de gesto com ruído – expressou-se devires, o que possibilitou encontros. Encontros esses que

nada mais que são que “saber fazer o acontecimento acontecer e desdobrar-se em mais acontecimento”, na esteira da filosofia do corpo de Deleuze e Gil.

A questão central que perpassa a prática de Mantero, seja na atividade artística, seja nos contextos de aula, é a dialética entre o saber e o não-saber. Depois da vivência disso, uma possível conclusão a se tirar seria que, segundo Lepecki (2012), a errância ou a deriva são os paradoxais guias dessa prática. É no primeiro sentido que Lepecki utiliza do substantivo “errância”, tal como se encontra no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: aquilo que “anda ao acaso, sem destino certo”. E assim se dá a aproximação com a ‘Prática da Deriva’ de Guy Debord²⁹: “desviado do caminho do bom senso” (dicionário Caldas Aulete da Língua Portuguesa), um “perder-se no caminho, enganar-se” (Dicionário Houaiss).

Esse trabalho também sugeriu-nos uma aproximação com o conceito de *meshwork* no qual *every line describes a flow of material substance in a space that is topologically fluid* (Ingold, 2011, p.64). Assim se pode romper com relações semiotizantes sabendo-se que as linhas de movimento estão em fluxo. Parafraseando Ingold (2011, p.4) seria da essência da vida seguir por um caminho sem um destino final, que continua em frente, em um movimento de abertura e não de fechamento.

Para Lepecki, ter o erro como prática seria conceber a política, estética ou poética do errante como deriva, como prática do perder-se, do não saber aonde ir mas apesar de não saber, avançar. Assim aos termos a errância como prática seria inevitável depararmos com uma sensação de terror, do terror de “não saber para onde ir”. Lepecki compartilha conosco essa experiência porque é um dramaturgo da dança; mas esse modo errante de operar não seria exclusivo à figura do dramaturgo, uma vez que as fronteiras entre o coreógrafo, o dramaturgo, o produtor e o bailarino são quase inexistentes na atualidade, sobretudo para o bailarino *freelancer*.

No terror de cometer erros, de não observar com exatidão, de não dançar corretamente, de não tomar as decisões certas, enfim, no terror de estar perdido, estaria a força que nos escapa mas que nos ocupa. Ela mesma seria uma saída possível da confusão, permitindo agarrar a força que nos escapa. Valendo no campo interno da arte, do treino e da estética, essa forma de proceder tem afinidades com outra, mais pertinente à realidade externa: o *meshwork*, o caminhar labirinto pela existência, conforme o caracteriza Ingold

²⁹A technique of rapid passage through varied ambiances. *Dérives* involve playful constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notion of journey or stroll (Debord, 1958, p. 62).

(2011). Viver como o artesão peregrino: *artisans or practitioners who follow the flow are, in effect, itinerants, wayfarers, whose task is to enter the grain of the world's becoming and bend it to an evolving purpose. Theirs is an 'intuition in action'* (Deleuze and Guattari 2004, pp.450–451 *apud* Ingold, 2013, p.25). Nas práticas artísticas de Mantero, em contexto de aula e em cena, na experimentação do corpo da autora, a palavra dissolveu-se em gesto. O processo das escritas automáticas desenvolveram material de movimento e poéticas, sempre que a censura pôde ser suspensa. A aproximação dialética entre o saber e o não-saber pareceu ser a tentativa de integrar a dicotomia corpo e mente.

Ainda no contexto de aula e de cena, o trabalho feito com a voz e o movimento, em diferentes momentos, apareceu em todo lugar do corpo, mesmo que tímida e trepidamente. Em alguns momentos, a voz mostrou-se composta pela imaginação, em outros criou tensão muscular. Atravessamos o labor de abrir a voz deixando-a fluir da mesma forma que a respiração.

Considerando seu trabalho de cena *Oferecem-se sombras* pudemos traçar uma linha para compreender suas propostas e isso revelou certa ênfase que a autora dá à noção de ‘performance como processo’, tal como apresentada por Bojana Cvejić (2015). Assim sendo, avançamos de modo a aprofundar seu arcabouço teórico com a apresentação dos conceitos de fazer (*making*), performar (*performing*) e assistir (*attending*). Todos eles integraram-se em um principal: *Hodos*, do Grego, significa caminho. Como tal, esse conceito ofereceu-nos um dos planos de análise para que pudéssemos pensar o trabalho de campo da série: *Oferecem-se sombras, Mais Pra Menos Que Pra Mais - trabalho em progresso* (2013) e *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014).

Ao pensar sobre a hodologia, Gilles A. Tiberghien (2012, p.163) aponta o que chamou de dialética entre caminho e rota: enquanto a rota estaria ao lado da “construção e da superfície percorrida”, o caminho estaria “do lado do movimento e do processo”. Em *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) o caminhar pareceu situar-se entre esses dois polos. Enquanto que em *Um pra Um – Passeios Ruminantes*, obra construída pelas pré-determinações institucionais, o caminhar em dédalo – com seus propósitos, intenções, direções – sobrepujou o caminhar labirinto.

A ideia do espaço “como lugar praticado” de Michel de Certeau (1990) apareceu em todos os trabalhos da série. Por isso ela pareceu pedir de nossa parte um maior aprofundamento em situações futuras. Ainda assim permitimos que a ideia ficasse aparente ao longo de nossa exposição, a fim de que seja identificada como uma boa pista para o entendimento da prática artística de Mantero.

Destaque também mereceram as seguintes ideias: o bailarino como curador de si próprio; a baixa do potencial criativo nas *assemblages*; o uso do *copy-paste*. Contudo, processos como esses de Mantero, mesmo que travejados pelo tempo projetivo (Kunst, 2012) e pelas condições produtivas na era dos projetos (Spångberg, 2010), mostraram que a cópia não é reprodução, e sim aprender fazendo, pensar fazendo, teoria como elo entre o imediato e o alhures. Há neles um tempo como duração: ou, como considerou Tim Ingold (2012b), um tempo para o qual a mudança é imanente às coisas. Também sobrevieram forças coreopolíticas que convocaram reflexões, resistência e um conjunto de ações ligando arte e vida, distanciando de noções abstratas, estabelecendo a colaboração mútua e as próprias pessoas no centro do processo.

Em nossas notas sobre a performance de que participamos – *Um Pra Um – Passeios Ruminantes* – nosso corpo, o corpo da autora em dança, atravessou o desejo de entrar no plano de imanência. A experiência com os solos foi reveladora de uma consciência não-paralisante, responsável pelo pensamento, fazendo desaparecer as diferenças entre sentido e movimento. Afinal porque o sentido é incorpóreo, imaterial, “exprimir um sentido é ao mesmo tempo desenhar ou desenrolar um movimento no espaço com o corpo” (Gil, 2002, p.220). Um corpo de pensamento.

No trabalho de Thompson, realizado em Berlim e exposto no quarto e último capítulo, além dos impulsos que libertaram o corpo, sempre ligados ao balanço, à noção de *momentum* e à queda foram os pontos mais importantes. Eles teriam em comum com o trabalho de Trisha Brown o fato de mexerem de alguma forma com o que é mais profundo no ser humano, pois estão relacionados aos instintos, humores, bem como à fricção criada entre o instinto e as decisões claras. Ou seja, o foco dessa vivência, que forma o ponto de contato entre Thompson e Brown, pareceu-nos ser o jogo entre o que é consciente e o que é inconsciente. Nas frases de movimento que ali praticamos há um jeito de se mover cujo objetivo é mais por passar pelas posições que atingi-las. Talvez por isso muitas delas pareceram se constituírem como movimentos de “nuvem e sentido” (Gil, 2005). podendo ser sempre transformadas. Nesse sentido, o trabalho de Thompson reafirma a compreensão de técnica como processo de investigação, com pontas soltas que permitem abrir o espaço para fissuras.

Outro fator importante que dá sentido ao trabalho do bailarino e a seus agenciamentos: para ele, a noção de técnica e de treinamento é inseparável de um senso de comunidade. Quando Thompson por várias vezes caracterizou-nos como uma comunidade, essa atitude pareceu coadunar-se com o que considerou Louppe (2012, p.267) a respeito de

como as experiências partilhadas na aula quotidiana ou nos vários tipos de ateliês por que passamos formam uma espécie de comunidade. O trabalho da dança seria em si mesmo comunitário (Molder, 2018). O que Thompson pareceu valorizar ou destacar é portanto esse “território comum de cognição corporal” (Louppe, 2012, p.268), onde se compõe dia a dia um plano de imanência por meio da criação de um estado de corpo comum.

Atravessamos em Thompson o jogo constante entre “o conhecimento tácito e a consciência autoconsciente”, “o conhecimento tácito servindo como âncora e a consciência do corpo como explicitação crítica e corretiva” (Sennett, 2008, p.50). Esse processo pareceu requerer uma metacognição que também faz crescer em conhecimento. Contudo, no momento da performance, em *open door*, essa tônica predominante foi suspensão, bem como a ideia da “redescoberta guiada” (Ingold, 2013): o que permaneceu foi um estado de atenção, o “corpo intensivo da potência, da imagem nua que habita o ‘fundo’ do corpo antes que ele seja tomado pela linguagem, graças a agenciamentos múltiplos do pensamento, da palavra e do corpo” (Almeida, 2012, p.8). Em todas as situações, de todo modo, houve sempre o convite para percorrermos caminhos por nós mesmos, para uma redescoberta do que já existia.

Contrariamos na tese a ideia de que a relação entre a dança e o pensamento se complica quando se trata de improvisação (Cvejić, 2015, pp.127-128), mostrando também como essa relação perpassa de três modos diversos e específicos Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson. Mais do que mostrar formas de se praticar a dança ou a improvisação, tratamos expor formas e jeitos de se pensar e falar sobre elas. Assim, se David Gere (2003) considera que a improvisação é uma forma lúcida de nos envolvermos com o processo da dança, considero que as práticas da dança de Mantero, Hamilton e Thompson ligadas à improvisação e ao coreográfico também mostram uma forma lúcida de envolvimento com o processo da dança.

Este trabalho procura contribuir para outras interpretações sobre questões do campo das artes corporais, tais como as noções de Presença, Qualidade de Movimento, Arenas Reflexivas, além da complexa – e ainda pouco compreendida – relação corpo/mente, movimento/pensamento.

Com o conceito de Arena Reflexiva evidenciamos em Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson um modo de trabalhar não-hierárquico, uma forma de fazer com que o pensamento busque estratégias e estruturas para recuperar o caminho de aprendizado percorrido, fazendo portanto com que os saberes implícitos tornem-se explícitos. As arenas reflexivas foram importantes porque nos obrigaram a uma paragem,

forçaram-nos a “*re-spectar* o movimento” (Hamilton, 2015b). Ainda que efêmeras, as comunidades que essas arenas formaram criavam momentos em que era possível contornar a indiferença. Por fim, elas também nos pareceram uma forma de diminuir o hiato entre participação e observação.

Spatz (2015, pp.60-61) concebe o treinamento como um lugar em que uma técnica passa “de uma pessoa ou comunidade para a outra”, e que é “constituída pela interação dinâmica do treinamento e da pesquisa, onde esta se refere ao desenvolvimento de nova técnica através de processos de investigação e exploração”.

Com efeito, um treinamento como os de Hamilton e Mantero – e Thompson em menor grau – pode igualar profissionais e não-profissionais da dança, pois todos são convidados a um mergulho vertiginoso em propostas técnicas que vão além do ensino dos estilos ou dos passos da dança. Trata-se de técnicas que se configuram como epistemológicas por lidarem com a imaginação, com a escuta, com a atenção, com o saber e o não-saber etc. As frases de movimento, por exemplo, possibilitam um entendimento cinestésico, uma habilidade de monitorar e navegar o leve e o pesado do movimento, reconhecendo e sentindo o que está acontecendo no corpo, e por isso mesmo constituem material para a dança.

Nos trabalhos de Hamilton, Mantero e Thompson, os desafios não estariam portanto na habilidade física ou na força muscular que caracteriza virtuosos. A virtuosidade ali praticada é referente à prática qualificada, ao “acoplamento multissensorial” de percepção e ação (Ingold, 2011, 2015), à acuidade do toque, ao dever de seguir o material, *finding the gram of the world’s becoming and bending it to his or her evolving purpose* (Ingold, 2010, p.92). O desafio estaria também em como lidar com a autonomia que temos para pesquisar sozinhos ou em grupo, dado que não existe mera exposição e cópia. Nas práticas propostas por eles há um comando mas não um roteiro que indique como realizá-lo. O estúdio, local de intensificar forças, é *locus* para se alcançar a transformação do corpo trivial no corpo dançado ou extracotidiano.

A concepção dos exercícios em Hamilton, Mantero e Thompson vai na mesma direção ingoldiana da *meshwork*. Aproximam-se do paradigma de que fala Eugênio Barba: os exercícios são pequenos labirintos, modos que contemplam o paradoxo *distancing themselves from their own daily behavior and entering the domain of the stage’s extra-daily behaviour* (Barba, 2005, p.100). São maneiras de conceber o treinamento do bailarino distanciando-se do corpo trivial, como diria José Gil (2005). Ou, nas palavras de Barba, propiciam a passagem do modo cotidiano para o extracotidiano.

É interessante notar nas análises de Barba (2005) a importância dada ao pensamento em conexão com as práticas, ambos funcionando como materiais para uma *art form*. E, de fato, como é poético o dizer de Barba sobre a idade dos exercícios, sendo o mais antigo a ‘biomecânica’ de Meyerhold. Poético é também seu relato sobre o começo do século XX, quando Stanislavski, Meyerhold e seus colaboradores inventavam “exercícios” (as aspas são de Eugênio Barba) como fins em si mesmos – por exemplo, a criação de detalhadas partituras (*scores*) *codified down to the smallest detail*. Com a mesma verve, Barba (2005, p.101) descreve dez elementos em torno disso que, em sua opinião, caracterizaria o trabalho com exercícios e sua relação eficaz com a dramaturgia.

É curioso notar como essas características ainda ecoam nas práticas de treinamento da dança, inclusive em Hamilton, Mantero e Thompson. Neles ainda divisamos as ideias fundamentais como: o pensar com o corpo e com a mente; o trabalho com movimentos extracotidianos; a repetição que não torna o exercício monótono ou mecânico, permitindo a descoberta de novos detalhes, novas formas de se começar a partir de algo familiar; a presença que permite cativar o público. Tanto Barba quanto Hamilton, Mantero e Thompson, chamam atenção para o processo de se pensar a continuidade e a dinâmica pelas quais os exercícios são constituídos, isto é, suas fases e segmentos envolvendo ações perceptíveis. Assim, o exercício seria uma espécie de diagrama. De modo que o que os tornariam diferentes não seria o exercício em si e o fato de possuírem sempre os mesmos traços, mas a possibilidade de variá-los em sua “espessura, intensidade e dinâmica” (Barba, 1995, p.101). Tudo isso faz com que cheguemos à conclusão de que a técnica estrutura a prática, e de que, contraintuitivamente, a prática seja algo variável, até mesmo irrepetível.

Steve Paxton (2015) pergunta se devemos transcender o treino, dar um passo à frente, recusando-se entretanto a oferecer uma resposta. Seja como for, o que podemos observar em treinamento como os de Hamilton, Mantero e Thompson é a presença da performance, mesmo que em diferentes graus, dando visibilidade ao trabalho artístico no estúdio. A própria prática de estúdio já é o momento em que suas técnicas instauram a performance, borrando as fronteiras entre resultado e processo, técnica e prática. Houve nos trabalhos observados, entretanto, gradações. De modo que em Mantero e em Thompson os treinamentos são feitos sob um estado de questionamento contínuo, e, mesmo que tragam elementos da arte, tendem mais à ideia de exercício.

Assim, se por um lado temos Barba (2005, p.100) refletindo que um “bom exercício é um paradigma da dramaturgia”, por outro lado recupero as palavras de Renate

Graziadei, quando disse na apresentação dos resultados do laboratório que aquilo “não seria uma performance”. Com efeito, não era uma performance, no sentido de que o laboratorial é permeado de muitas decisões. Nele estamos muito preso ao consciente, há muitas camadas de proteção, como diziam Charmatz e Launay (2011) – uma salvação do caos, da vertigem da criação.

“Qual a diferença entre o poeta e o filósofo?” – pergunta-nos Maria Filomena Molder³⁰ (2018). Exatamente esta: enquanto o filósofo estaria sempre às voltas do abismo, com seus questionamentos, o poeta é aquele que se atira no abismo.

O estado de questionamento de Mantero e Thompson ou mesmo com as interrupções e intervenções de Hamilton, parecem constituir um movimento de se dar sempre um passo à frente ou atrás, a fim de se olhar de fora em busca de perspectivas, evitando o atirar-se no abismo. Há um mecanismo de se resolver os problemas propostos pelo movimento, pela dança, pela técnica ou pelas ferramentas. Conforme Sennett (2008, p.279), isso nos levaria sempre a uma necessidade de propor novas perguntas, a um “estado incipiente” em que o cérebro estaria calculando “suas opções de circuito”. Trata-se assim da ordem dos circuitos neuronais que trazem um estado de curiosidade, “uma experiência que suspende a resolução e a decisão, a fim de investigar” (Sennett, 2008, p.279). Visto de outra maneira, conforme apontou Ingold (2013) trata-se da *art of inquiry*.

O treinamento está ligado à ideia de laboratório. Mais que um lugar de construção de habilidades, é o lugar da invenção e da descoberta. Na área científica, é da natureza do laboratório produzir o futuro, mas também ficar aquém do absoluto contemporâneo, na medida em que existem pesquisas em andamento ou coisas que ainda não foram descobertas. Concebido como um laboratório, o treinamento da dança implica situar-se nessa fratura. Nele retêm-se muitos dos achados pesquisados, pois nem tudo se transforma em produto. Ele funciona por não-linearidade, em contraste com o esquema criado pela sociedade em que primeiro se aprende e depois é que se trabalha.

As fronteiras da performance, também, estão borradas: isso quer dizer que o processo de aprendizado não acontece necessariamente antes do processo profissional. Assim, um estudante ou principiante da dança pode frequentar um treinamento como os do contexto berlinense ou lisboeta, junto com um profissional da dança, promovendo ainda um intercruzamento geracional e cosmopolita.

³⁰ Esta é uma referência à obra de Herman Broch, citado por Maria Filomena Molder na Conferência realizada na Fundação Gulbenkian *Transportar a voz, Memória-Registo-Percorso* (2018), no âmbito do projeto *Prata da Casa*, concebido pelo coreógrafo Mario Afonso. Informação verbal.

O tempo do laboratório se traduziria por um tempo suspenso de questionamento de resultados, assumindo só posteriormente uma nova forma. Para Kunst e Klein (2012) o trabalho, no sentido de *labour* torna-se visível quando performance é apresentada em diferentes contextos e formatos. Assim, apresentações de processos artísticos como os realizados em *open door* ao final do laboratório, assim como as variadas formas de *work in progress* “tornaram-se uma parte importante da produção artística e dos discursos teóricos em torno da performance”. Essa visibilidade possibilitaria “novos modos de compartilhar metodologias artísticas, produzir conhecimento e reavaliar o próprio trabalho” (Kunst & Klein, 2012, p.1).

Ouso afirmar, contudo, que são os laboratórios os lugares onde temos a possibilidade de encontrarmos a arte em seu estado mais bruto e ao mesmo tempo mais puro, pois no laboratório a arte pode ser um lugar de experimentação: arte pela arte, um lugar de utopia, um lugar em que se pode ganhar visibilidade, que pode momentaneamente suspender o bailarino do tempo projetivo e da era dos projetos para uma vida plena de arte, materiais e comunidade.

Esta tese mostra que a dança pode ser igualada ao pensamento. Que o movimento do corpo é uma forma de conhecimento em que os gestos e a fala/linguagem/discurso em situação se complementam (Farnell & Varela, 2008). Concebido desse modo o discurso não está a serviço do logocentrismo. A linguagem evoca um espaço imaginado e cria realidades com seus atos de fala (Austin, 1990).

Chegamos ao final com muitas questões abertas e com algumas perspectivas futuras. A frase que faz reverberar é a do filósofo Alain, em *Minerve ou de la Sagesse*, dita por Maria Filomena Molder (2016) como: “primeiro, continuar, segundo, começar”.

Ela nos indica que é preciso continuar para poder começar. Assim gostaríamos de pensar em desdobramentos coletivos das práticas artísticas da dança contemporânea como prática qualificada visando a processos acadêmicos e artísticos, por meio de laboratórios, da escrita e da reflexão no campo da *performance philosophy*. Gostaríamos de continuar a pesquisar o campo da filosofia do corpo de Deleuze e Gil, em articulação com a antropologia ingoldiana e a pesquisa corporal em estúdio.

O intuito também é pensar sobre as tendências atuais, sobre a relação entre dança e coreografia, concebendo-as como “formas de conhecimento que podem se refletir”, e que podem também “conceber sua própria ética e epistemologia – entendendo sua conduta e posição como conhecimento no mundo” (Spångberg, 2017, n.p).

Para Fabian (2001) quando o pesquisador está “fora de si” é o momento em que realmente ele pode ver o outro. Momento em que os propósitos são esquecidos e abandonados, configurando-se como extático, como paixão: “como impulso e sofrimento, terror e tortura”, sendo essa a condição para realmente poder enxergar (Fabian, 2001).

O abismo é o lado extático.

Ter sido atravessada por Hamilton, Mantero e Thompson configurou-se também como extático, afinal foi feito devido ao mergulho.

Mergulho na imanência, mergulho no abismo.

bibliografia

BIBLIOGRAFIA

- Albright, A. C. (2003). Dwelling in possibility. In A. C. Albright & D. Gere, D (Eds.). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Alessi, A. (2011). *Manual para certificação de professores DanceAbility*. Florianópolis. Mimeografado.
- Allsopp, R. & Lepecki, A. (2008). Editorial: On Choreography. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13(1), 1-6.
- Almeida, E. P. (2016). Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da écfrase. eLyra. *Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 8, 41-56. Consultado Janeiro 10, 2018, em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/151>.
- Almeida, F. Q. (2012). Educação física, corpo e epistemologia: uma leitura com o filósofo José Nuno Gil. *Atos de Pesquisa em Educação*, 7(2), 329-344.
- Anderson, V. P. (2013) Reflecting Modernity: The Dance Studio as a Performance Space. Department of Performance Studies, New York University. Tese de Doutorado, (não publicada), Nova Iorque, EUA.
- Arendt, H. (1989). *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Augé, M. (1994). *Não-lugares*. Campinas: Papirus Editora.
- Austin, J. L. (1990). *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Bales, M. & Nettel-Fiol, R. (Eds.) (2008). *The body eclectic: Evolving practices in dance training*. Chicago: University of Illinois Press.
- Banes, S. (1987). *Terpísichore in Sneakers: Post- Modern Dance Theater*. Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Banes, S. (2004). *Writing dancing in the age of postmodernism*. Wesleyan: University Press.
- Banes, S. & Carroll, N. (2006). Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle*, 29(1), 49-68.
- Barba, E. (2004, October). Children of Silence: Reflexion on forty years of Odin Teatret: To the secret people the friends of Odin. *Peripeti*, 2, 65-74.
- Barba, E. (2005). An Amulet Made of Memory: The significance of exercises in the actor's dramaturgy. In P. B. Zarrilli (Ed.). *Acting (re) considered: a theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge.
- Barros, M & Oliveira, M. (2012). *Jornal festival encontros do DeVIR - Criação*, 1, 18-19. Acedido Fevereiro 09, 2017, em: <http://www.devir-capa.com/wp-content/uploads/2013/07/cartaz-A3.pdf>.
- Basualdo, C. (s/d) *Score*. In *Terms of Performance, online art and performance anthology*. Acedido Abril 18, 2018, em: <http://intermsofperformance.site/keywords/score/carlos-basualdo>.
- Batson, G. (2009). Update on proprioception: considerations for dance education. *Journal of Dance Medicine & Science*, 13(2), 35-41.

- Bauer, B. (2008). The Makings of ... Production and Practice of the Self in Choreography: The Case of Vera Mantero and Guests. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13(1), 15-22. Consultado Março 10, 2015, em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160802465425>.
- Berkeley, G. (1975). Essay towards a new theory of vision. In G. Berkeley; Ayers, M. Richard (Eds.). *Philosophical works*. (1-59). Rowman & Littlefield: NJ.
- Berry, K. & Kincheloe, J. (2004). *Rigour and Complexity in Educational Research. Conducting Educational Research*. London: Open University Press.
- Bertazzo, I. (2012). Manter-se na vertical. In I. Bertazzo, A. M. N. Zanolli, G. Gandra, J. Storto, & L. Ostermayer (Eds.). *Cérebro ativo: reeducação do movimento*. São Paulo: SESC & Manole.
- Bienaise, J. & Levac, M. (2016). Dar Sentido à Experiência do Gesto na Classe Técnica: um olhar sobre a prática de quatro professoras no Quebec. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6(3), 502-523. Acedido Novembro 10, 2017, em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/66805>.
- Blom, L. A. & Chaplin, L. T. (1989). *The intimate act of choreography*. Londres: University of Pittisburgh Press.
- Bourdieu, P. (1983). *Esboço de uma teoria da prática*. São Paulo: Ática.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2004). *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (2008). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins.
- Brinson, P. (1991) *Dance as Education: towards a national dance culture*. London & New York: Routledge.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. London & New York: Routledge.
- Burt, R. (2004). *Undoing postmodern dance history*. Plenary paper presented at Constructing Contemporary Dance Tjdens Amperdans, Festival van kunstcentrum Monty en WP Zimmer & Universiteit Antwerp, October 9, 2004. Acedido Janeiro 10, 2016 em <http://sarma.be/docs/767>.
- Burt, R. (2006). *Judson dance theatre: Performative traces*. London & New York: Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: a politics of the performative*. London & New York: Routledge.
- Butler, J. (2000). Speech Acts Politically. In M. McQuillan (Ed.). *Desconstruction a reader*. London & New York: Routledge.
- Caspão, P. (2014, Junho). Um workshop: um plano de composição para agir e pensar a partir do “meio”. *Sinais de Cena*, 21, 61-66. Acedido Abril 02, 2016, em: <http://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13145/10088>.
- Certeau, M. M. D. (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

- Charmatz, B. & Launay, I. (2003). *Entretenir – à propos d'une danse contemporaine*, Dijon: CND, Les Presses du Réel.
- Coelho, S. T. B. P. (2015). *Corpo, Imagem e Pensamento: Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*. Tese de Doutorado, (não publicada), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Copeland, R. (1983). Postmodern dance postmodern architecture postmodernism. *Performing Arts Journal*, 7(1), 27-43.
- Cvejić, B. (2005). Collectivity? You mean collaboration (1-5). *Republicart*. Acedido em Fevereiro 12, 2018, em: http://www.republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm.
- Cvejić, B. (2012). Introduction. In A. T. De Keersmaecker, & B. Cvejic, B. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussels: Mercatorfonds & Rosas.
- Cvejić, B. (2015a). *Choreographing Problems*. London: Palgrave Macmillan.
- Cvejić, B. (2015b). From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy. *Performance Philosophy*, 1(1), 7-2. Acedido Novembro 16, 2016, em: <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/29>.
- Cvejić, B. (2017a) Interview with Christina Schmid. In Schmid, C. (Ed.). *The Third Rail*, 11, 3-11. Acedido Janeiro 10, 2018, em <http://thirdrailquarterly.org/bojana-cvejic/>.
- Cvejić, B. (2017b). Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought. *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. In R. J. Kowal, G. Siegmund, & R. Martin (Eds.). Oxford: Oxford Univ. Press.
- Daly, Ann et al. (1992, Spring). What Has Become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L. Foster. *TDR* 36(1), 48–69.
- Dantas, M. (2008). *Ce Dont Sont Faits Les Corps Anthropophages: La participation des danseurs à la mise en ouvre choréographique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*. Tese de Doutorado, (não publicada) Université Du Québec, Montreal, Canadá.
- Davida, D. (1993 *Jeu/Find*). Le corps éclectique. *Cahiers du théâtre*, 19-33.
- Davida, D. (2011) Introduction. Anthropology at Home in the Art Worlds of Dance In D. Davida (Ed.). *Fields in Motion: Ethnography in the worlds of dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press.
- De Giorgi, M. (2015). Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(1), 54-84. Acedido Março 10, 2015, em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/52376/32509>.
- De Spain, K. (2003). Reports from the Inside of Improvisation. In A. C. Albright & D. Gere, D. *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Deleuze, G. (1997). O que as crianças dizem. *Crítica e clínica*, São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.

- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2006). Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Orgs.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed.
- Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P. (2002). *On Becoming Aware: A pragmatics of experiencing*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Depraz, N., Varela, F. J. & Vermersch, P. (2006). A redução à prova da experiência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 58(1), 75-86.
- Dewey, J. (1929). *Experience and Nature*. London: Paul Carus Lectures.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Penguin.
- Domenech Oneto, P. O “objet trouvé” ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade. *Wrong Magazine*, (12). Acedido Abril 20, 2017, em: <http://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade>.
- Dowd, I. (2014). *Taking root to fly: articles on functional anatomy*. Toronto: Contact Editions.
- Ehrenberg, S. (2015). A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice. *Dance Research Journal*, 47(2), 43–61.
- Esposito, R. (2012). *Third Person: Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*. Cambridge: Polity.
- Fabian, J. (2001). *Anthropology with an Attitude: critical essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Fabian, J. (2006). Entrevista: A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação. *Mana*, 12(2), 503–52.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246. Acedido Abril 10, 2016, em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>.
- Fabião, E. (2010, Setembro/Dezembro). Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos – Eletrônica*, 10(3), 321-326. Acedido Maio 12, 2011, em: <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>.
- Farnell, B. & Varela, C. R. (2008). The second somatic revolution. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 38(3), 215-240.
- Faust, F (2011). *The Axis Syllabus. Universal Motor Principles*. Berlim: Syllabus.
- Fazenda, M. J. (1996). Corpo naturalizado. In M. V. Almeida (Org.). *Corpo Presente*. Oeiras: Celta Editora.
- Fazenda, M. J. (2012a). A dança como visão do mundo: da grande modernidade à época atual. In L. Louppe. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fazenda, M. J. (2012b). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Lisboa: Colibri.
- Feitosa, C. (2014, Janeiro/Junho). Investigação e criação: Vera Mantero e André Lepecki. *O Percevejo Online*, 6(1), 183-207. Acedido em Abril 10, 2015, em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5070>.

- Fernandes, C. (2015, Janeiro/Abril). Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 5 (1), 9-38. Acedido Maio, 10, 2015, em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47585>.
- Fiadeiro, J. & Eugenio, F. (2012, Novembro). Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(19), 61-69. Acedido em Dezembro 10, 2013, em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191/2324>.
- Fischer-Lichter, E. (2012). Appearing as embodied mind - defining a weak, a string and a radical concept of presence. In G. Giannachi, N. Kaye & M. Shanks (Eds.). *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being* (1-28). London & New York: Routledge. E-book.
- Flusser, V. (2014). *Gestures*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Fontgaland, A. (2017). Estar Vivo. In *A Enciclopédia*. Acedido Novembro 20, 2017, em <http://ea.fflch.usp.br/lista-de-verbetes?q=node/80>.
- Fortin, S. (1993). The knowledge base for competent dance teaching. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 64(9), 34-38.
- Fortin, S. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, 7, 77-86.
- Fortin, S., & Gosselin, P. (2014). Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ-Art Research Journal*, 1(1), 1-17.
- Foster, S. L. (2003). Improvisation in Dance and Mind. In A. C. Albright, (Ed.). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy*. Disponível em: *iBooks* <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook>.
- Foster, S. L. (Ed) (2005). *Corporealities: dancing knowledge, culture, and power*. London & New York: Routledge,
- Franken, M. (2005). Anthropology and The Dance: Ten Lectures. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11(4), 859-861.
- Franko, M. (2005). History/theory—Criticism/practice. In S. Foster (Ed.) *Corporealities: dancing knowledge, culture, and power*. London & New York: Routledge.
- Frosch, J. (1999). Dance Ethnography: Tracing de Weave of Dance in the fabric of Culture. In S. H. Fraleigh & P. Hanstein (Eds.). *Researching dance: evolving modes of inquiry*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Gardner, S. (2008). Notes on Choreography. *Performance Research*, 13(1), 55-60.
- Gere, D. (2003). Introduction. In A. C. Albright & D. Gere, D. *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Gibson, J. (1977). The Theory of Affordances. In Shaw, R. & Bransford, J. (eds.) *Perceiving, Acting, and Knowing*. Hillsdale & NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

- Gibson, J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Hartcourt.
- Gil, J. (1997) *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2004). Abrir o corpo. In T. M. G. Fonseca & S. Engelman (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Gil, J. (2005) *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras.
- Gil, J. (2013). Um bom encontro? In C. E. Santos, E. Fabião & e Sobral, S. (Orgs.). *Rumos Itaú Cultural teatro 2010-2012: encontro*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Ginot, I. (2010). From Shusterman's somaesthetics to a radical epistemology of somatics. *Dance Research Journal*, 42(1), 12-29.
- Ginot, I. (2010a, Julho/Dezembro). Por uma epistemologia das técnicas de educação somática. O Percevejo Online, 2(2), 1-17. Acedido Março 3, 2015 em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1446/1281>>.
- Godard, H. (1994). Le souffle, le lien. *Marsyas, Paris*, (32), 27-31.
- Godard, H. (2000). Gesto e percepção. *Lições de Dança*, 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.
- Godard, H. (2006a). Phenomenological space. *Contact Quarterly*, 31(2), 30-38.
- Godard, H. (2006b). Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In S. Rolnik (Org.), *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (73-80). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Godard, H. (2010, Julho/Dezembro). Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. *O Percevejo Online: dossiê corpo cênico*, (2)2, 1-21. Acedido 13 de Outubro 2012, em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>.
- Gouvêa, R. V. (2012). A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. Tese de Doutorado (não publicada), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Gouvêa, R. V. (out/2009). Uma janela para a experimentação criativa: a improvisação de dança na sala de aula. Anais do 2o ENGRUPE: Encontro Nacional de Grupos de Pesquisa em Dança, Rio de Janeiro.
- Grainer, C. (2015). In C. Greiner, C. E. Santos & e Sobral, S. (Orgs.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Gravina, R. H. (2010) *Por cima do Mar eu vim, por cima do Mar eu vou Voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*. Tese de Doutorado (não publicada), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio.
- Hallam, E. & Ingold, T. (2014). Making and growing: An introduction. In E. Hallam & Ingold, T (Eds.) *Making and growing: Anthropological studies of organisms and artefacts. Anthropological Studies of Creativity and Perception*. Farnham: Ashgate.
- Hamilton, J. (2015a). *Ritmo e Posicionamento no Tempo*, Berlin, workshop. Caderno de campo.

- Hamilton, J. (2015b). *Trabalhando com objetos*. workshop. RadialSystem V, Berlim. Caderno de campo.
- Hamilton, J. (Diretor) (2014). *Goat Ocean*. By Allen's Lien Julyen Hamilton Company.
- Hamilton, J.(1992) ...on stillness interview . *The Independent*. Acedido Abril 15, 2016, em: http://www.julyenhamilton.com/writings_poems.html.
- Heidegger, M. (1975). Construir, habitar, pensar. *Teoría*, 5(6), 150-162.
- Hilton, R. Masson, R. (2012). Entrevista a Rebecca Hilton. Entrevista não publicada. Mimeografia.
- Holzer, S. (2010). Julyen Hamilton in the move. A conversation about improvisation, dance, text, language and performance. *Corpus Internet Magazine for Dance Choreography and Performance*. Acedido 15 Março, 2015, em: <http://corpusweb.net/does-it-make-you-feel-think-imagine.html>.
- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- Icle, G. & Rosa, T. N. (2012). Sobre os limites do corpo. *Conceição/Conception*, 1(1), 14-29. Acedido Abril 17, 2016, em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/48>.
- Ingold, T. (2001). Beyond art and technology: the anthropology of skill. In M. B. Schiffer (Ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Ingold, T. (2002). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London & New York: Routledge.
- Ingold, T. (2008). Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. *Ponto Urbe [Online]. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, 3, 1-52. Acedido Setembro 30, 2017, em <http://pontourbe.revues.org/1944>.
- Ingold, T. (2010, Janeiro/Abril). Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, 33(1), 6-25. Acedido em Abril 10, 2016, em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/6777/4943Aces>.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London & New York: Routledge.
- Ingold, T. (2011b). Reply to David Howes. *Social Anthropology*, 19(3), 323-327.
- Ingold, T. (2012a). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, 18(37), 25-44.
- Ingold, T. (2012b). No more ancient; no more human: The future past of archaeology and anthropology'. In D. Shankland (Ed.) *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*. London; New York & Berg.
- Ingold, T. (2013a, Setembro). Making, Growing, Learning: two lectures presented at UFMG, Belo Horizonte, October 2011. *Educação em Revista*, 29(3), 301-323. Acedido 16 Abril, 2017, em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982013000300013>.
- Ingold, T. (2013b). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London & New York: Routledge.

- Ingold, T. (2014). Crafting landscapes. *Journal of Landscape Architecture / Landscape Specifics*, 2, 50-53.
- Ingold, T. (2014). In conversation with Tim Ingold. *Journal of Landscape Architecture*. 9(2), 50-53. Acedido Abril 18, 2016, em: <http://www.tandfonline.com/action/showCitFormats?doi=10.1080/18626033.2014.931705>.
- Ingold, T. (2015a). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes Limitada. E-book.
- Ingold, T. (2015b). O dédalo e o labirinto. caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, 44, 21-36.
- Ingold, T. (2016, Giugno). From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist. *Anuac*, 5(1), 5-23.
- Ingold, T. (2016b, Setembro-Dezembro). Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*. 39(3), 404-411. Acedido Março 12, 2017, em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/21690>.
- Ingold, T. (2017). *Correspondences*. Aberdeen: University of Aberdeen.
- Ingold, T. (2017). Pitch. In R. Harkness (Ed.), *Knowing from the inside: An Unfinished Compendium of Materials*. Aberdeen: University of Aberdeen.
- J. O'Shea (Eds.). *The Routledge dance studies reader*. London & New York: Routledge.
- Jackson, A (1987). *Anthropology at Home*. London: Tavistock.
- Jovićević, A (2011). More than Artivism, Less than Art. *Le Journal des Laboratoires and TkH Journal for Performing Arts Theory* (19), 125-131. Acedido Janeiro 21, 2018, em <http://www.tkh-generator.net/portfolio/tkh-19-the-politicality-of-performance/>.
- Jowitt, D. (1994). Expression and expressionism. In G. Gore, Adshead-Lansdale, J. & Layson, J. (Ed.). *Dance History: an introduction*. London & New York: Routledge.
- Kincheloe, J. (2004). Introduction: the power of the bricolage: expanding research methods. In Kincheloe, J. & Berry, K. (Eds.) *Rigour and Complexity in Educational Research. Conducting Educational Research*. London: Open University Press.
- Kincheloe, J. & Berry, K (2004). *Rigour and Complexity in Educational Research. Conducting Educational Research*. London: Open University Press.
- Klein, G. & Kunst, B. (2012). Introduction: Labour and performance. *Performance Research*, 17(6), 1-3. Acedido Fevereiro 10, 2016, em: <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2013.775749>.
- Klein, S. (1998). *A Movement Technique— A Healing Technique*. Acedido Março 10, 2015, em: http://www.kleintechnique.com/kt_not-release-technique.pdf.
- Klein, S. (2010). *Mission Statement*. Acedido Março 14, 2015, em: http://www.kleintechnique.com/kt_2010Mission.pdf.
- Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. New York: Sage.

- Kunst, B (1998) What was this about John? Symposium about the theory and critique of the contemporary dance, International conference on contemporary, Bytom, Poland. Acedido Abril 10, 2018, em: <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-john.html>.
- Kunst, B (2011). Be Political or You Won't Be There! (On Political Art in a Post-Political World). *Le Journal des Laboratoires and TkH Journal for Performing Arts Theory*, 19, 125-131. Acedido Janeiro 21, 2018 em <http://www.tkh-generator.net/portfolio/tkh-19-the-politicality-of-performance/>.
- Kunst, B. (2009). The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance. *Performance Research*, 14(3), 81-88. Acedido Agosto 21, 2015 em <http://dx.doi.org/10.1080/13528160903519542>.
- Kunst, B. (2012). The project horizon: On the temporality of making. *Manifesta Journal*, 16, 112-15.
- Laban, R. (1963). *Modern Educational Dance*. London: MacDonald & Evans.
- Layson, J.(1994). Historical perspectives in the study of dance. In J. Adshead-Lansdale & J. Layson (Eds.). *Dance history: An introduction*. London & New York: Routledge.
- Leal, P. (2006). *Respiração e expressividade*. São Paulo: Annablume.
- Lehmann, H. T. (2013, Setembro/Dezembro). Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 859-878. Acedido Janeiro 10, 2018, em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703>.
- Lepecki A. (2010a). We're not ready for the dramaturge: Some notes for dance dramaturgy. In: Bellisco, M. & Cifuentes, M. J. (Eds.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Rethink dramaturgy. Errancy Transformation*. Múrcia: Cendeac.
- Lepecki A. (2017). *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume.
- Lepecki, A. (1998, Dezembro). Corpo Atravessado, Corpo Intenso, *Theaterschrift*, Nr. Extra, 14-32.
- Lepecki, A. (1999a, Março). The Dancing Book. A portrait of the Portuguese choreographer Vera Mantero. *Ballettanz*. Acedido Maio 20, 2015, em: <http://sarma.be/docs/662>.
- Lepecki, A. (2000). Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. In G. Branstetter & H. Völckers (Eds.) *Remembering the Body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.
- Lepecki, A. (2001a). Introduction: Outlining Positions. Acedido Novembro 16, 2016 em: <http://sarma.be/docs/607>.
- Lepecki, A. (2001b). Missing Body/Missing Dance/Missing Country. Acedido Novembro 16, 2016 em: <http://sarma.be/docs/619>.
- Lepecki, A. (2003, Junho). O corpo colonizado. *Revista Gesto*. Acedido Janeiro 20, 2009, em: <http://www.sarma.be/nieuw/critics/lepecki.htm>.
- Lepecki, A. (2005). Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. *Lições de dança*, 5, 11-26.
- Lepecki, A. (2006). *The Exhausting Dance*. London & New York: Routledge.

- Lepecki, A. (2010b). Planos de composição. In C. Greiner; C. Espírito Santos; E. Fabião & S. Sobral (Orgs.). *Cartografia rumos Itaú cultural dança 2009-2010: criações e conexões*. São Paulo: Itaú cultural.
- Lepecki, A. (2011, Janeiro/Junho). Coreopolítica e Coreopolícia, *ILHA*, 13(1), 41-60.
- Lepecki, A. (2013). No Metaplano, o Encontro. In C. E. Santos, E. Fabião & Sobral, S. (Orgs.). *Rumos Itaú Cultural teatro 2010-2012: encontro*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. London & New York: Routledge.
- Lepecki, A. (Ed.). (2012b). *Dance: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery.
- Lepecki, A. (1999b, Abril). Caught in the Timetrapp How tradition paralyses American Dance. *Ballettanz*. Acedido Janeiro 20, 2015 em: <http://sarma.be/docs/659>.
- Lepkoff, D. (1999) What is Release Technique? *Movement Research Performance*. (19) (s/pp.).
- Levi-Strauss, C. 1989. *Pensamento Selvagem*. Papirus Editora.
- Liberman, F. (2008). *Delicadas Coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Summus Editorial.
- Limon, E. & Virilio, P. (2001). Paul Virilio and the Oblique. In J. Armitage, John (Ed.). *Virilio live: selected interviews* (51-57). London; Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Louppe, L. (2000). Corpos Híbridos. In R. Pereira & S. Soter (Orgs.). *Lições de Dança 2*, (27-40). Rio de Janeiro: Editora da Universidade.
- Louppe, L. (2006). Lygia Clark não pára de atravessar nossos corpos. In S. Rolnik (Org.), *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (33-39). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Louppe, L. (2008, Summer). Memory and Identity. *Writings on Dance*, 24, 21–9.
- Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lytard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (Vol. 10). Univ. Minnesota Press.
- Magnani, J.G.C. (2014). O Circuito: proposta de delimitação da categoria. *Ponto Urbe [Online]. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, 15, 1-13. Acedido 22 Abril, 2016, em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2041>.
- Malzacher, F. (2012, Setembro/Dezembro). A curadoria das artes performativas enquanto profissão, desafio e objetivo. *MMJornal* 10.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. In: Massumi, B & Manning, E. (Eds.). Massachussets, London & England: MIT Press Cambridge.
- Manning, S. (1988). Modernist Dogma and Post-Modem Rhetoric.” *TDR*, 32(4), 32–39.
- Mantero, V. (1998b). A Desfazer-se. *Elipse - Uma Gazeta Improvável*. Lisboa: Relógio d’água.

- Mantero, V. (2001). Thought, poetry and the body in action Program text of a workshop by Vera Mantero in Tanzwerkstatt Berlin, Summer 2001. Acedido Novembro 30, 2014, em: <http://sarma.be/docs/586>.
- Mantero, V. (2015). Corpo Pensante. *Workshop*. Forum dança, Lisboa. Caderno de campo.
- Mantero, V. & Gil, J. (1998a, Dezembro). A riqueza de espírito, movimento intenso. *Theaterschrift*, Nr. Extra, 33-37.
- Mantero, V. & Lepecki, A. (2012) *Mergulhar num processo*. Workshop, Artistas Unidos, Lisboa. Caderno de campo.
- Mantero, V. & Lopes, G. P. (2015). A Body Made of Bones (science) and Blood (art). In: Galhós, V. (ed.) *There is nothing that is beyond our imagination. There is nothing that is beyond our imagination*. Torres Vedras: Artinsite.
- Marcondes de Souza, D. (1990). A filosofia da linguagem de J.L. Austin. In Austin, J. L *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Marcus, G. E. (2004). O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, 47(1), 133-158.
- Martin, R. (1998). *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Martins, C. B. (2002). Notas sobre a noção da prática em Pierre Bourdieu. *Novos estudos*, (62), 163-181.
- Mauss, M. (2003). *As técnicas do corpo. Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London & New York: Routledge.
- Messerschmidt, D. A. (1981). *Anthropologists at home in North America: Methods and issues in the study of one's own society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mills, J. S. (1974). Um exame de filosofia de Sir William Hamilton. In *Os Pensadores*, (Vol. 34). São Paulo: Abril.
- Molder, M. F. (2016). *Primeiro: continuar. Segundo: começar*". Conferências de dia 15 de fevereiro de 2016, pertencente ao ciclo "Não te esqueças de viver!" Culturgest. Acedido Dezembro 20, 2017, em http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/docs/mfmolder_flyer2.pdf.
- Monteiro, J. C. & Reis, A. (2011). "Jaime" de António Reis: o inesperado no cinema português. In J. N. M, Mendes (coord). *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Acedido Setembro 10, 2017, em: <http://hdl.handle.net/10400.21/382>.
- Muani, F. (2010). Cinema: entre o texto e o dispositivo. *Logos*, 17(1), 81-93.
- Nancy, J-L. (2007). *Listening*. New York: Fordham University Press.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. London: Palgrave Macmillan.
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. Massachussets, London/England:MIT press.

- Noë, A. (2009). *Out of our heads: Why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Macmillan.
- Nonaka, I. & Toyama, R. (2003, Julho). The Knowledge-Creating Theory Revisited: Knowledge Creation as a Synthesizing Process. *Industrial and Corporate Change*, 14(3), 419-436. Acedido Julho 12, 2012, em <http://www.palgrave-journals.com/kmrp/journal/v1/n1/pdf/8500001a.pdf>.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: contact improvisation and american cultura*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Oiticica, H. (2006). Esquema geral da Nova Objetividade. In G. Ferreira & C. Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Pakes, A. (2004). Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research. *Working papers in art and design*, 3(5), s/p. Acedido Janeiro 10, 2017, em: https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf.
- Pakes, A. (2009). Knowing through dance-making: choreography, practical knowledge and practice-as-research. In J. Butterworth & L. Widschut. *Contemporary Choreography. A Critical Reader*. London & New York: Routledge.
- Pareyson, L. (1993). *Estética -Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Parkinson, C. (2010). *Self-Interview on Practice*. Acedido Abril 16, 2017 em <http://sarma.be/docs/1360>.
- Parviainen, J. (2003). Dance Techne: Kinetic Bodily Logos and Thinking in Movement. *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 27(8), 159-175.
- Paxton, S. (2003). Drafting Interior Techniques. In A. C. Albright & D. Gere, D. *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Peeters, J. (2002). Places of allowance: untwining mind and body in writing, gestures and speech Notes to Vera Mantero's workshop 'Thought, poetry and the body in action' at ImPulsTanz Vienna. Acedido Dezembro 14, 2015 em: <http://sarma.be/docs/64>.
- Peeters, J. (2009, Dezembro) School-ridden bodies: Notes on Boris Charmatz' book "Je suis une école". *Corpus*. Acedido Janeiro 14, 2017, em: <http://old.sarma.be/docs/1308>.
- Peirano, M. (2008). Etnografia, ou a teoria viva. *Ponto Urbe [Online]*. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, 2. Acedido Agosto 12, 2016, em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1890>.
- Pelbart, P. P. (2018, 06 Fevereiro). Por que um golpe atrás do outro? *Peixe Elétrico*. Acedido Fevereiro 06, 2018, em: <https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2018/02/06/Por-que-um-golpe-atrás-do-outro>
- Phelan, P. (2007). *Unmarked: The politics of performance*. London & New York: Routledge.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Co.
- Potter, C. (2008). Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer. *Ethnos*, (73) 4, 444-465.
- Preston-Dunlop, V. (2002). *Dance and the Performative*. London: Verve.
- Rajchman, J. (2011). O pensamento na arte contemporânea. *Novos Estudos-CEBRAP*, 91, 97-106.

- Rajchman, J. (2013). Art as a Thinking Process: New Reflections. In M. Ambrožič, & A. Vettese.(Eds.). *Art as a thinking process: visual forms of knowledge production*. Berlin: Sternberg.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (Outubro, 2010) O espectador emancipado. In *Urdimento- Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 15, 107-122. Acedido Janeiro 26, 2016, em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento>.
- Raposo, P. (1996). Performances Teatrais. In M. V. Almeida (Org.). *Corpo Presente*. Oeiras: Celta Editora.
- Rey, S. (1996, Novembro). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto arte. Revista de Artes Visuais* 7(13), 81-95. Acedido Abril 10, 2016, em <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>.
- Ribeiro, A. P. (1997). *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Rocha, T. (2012). Dança| Filosofia: Verso e reverso de um dizer. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(19), 73-82. Acedido Novembro 23, 2015, em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3192>.
- Roche, J. (2015). *Multiplicity, embodiment and the Contemporary dancer: Moving identities*. London: Palgrave Macmillan.
- Rodrigues, S. (2014). Dança e conhecimento: a capacidade humana de dançar em conexão com o conceito de conhecimento da dança. *O Percevejo Online: dossiê Filosofia Performática*. 6(1), 129-151. Acedido Janeiro 15, 2015, em <http://www.seer.unirio.br/index.php/percevejoonline/article/view/4866>.
- Rolnik, S (1995, 18 Novembro). “Ninguém é deleuziano”. Acedido Setembro 10, 2016, em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely rolnik.htm>.
- Rosa, G. (1968). *Grande Sertão, veredas*. Rio de janeiro: J. Olympio.
- Sabisch, P. (2006, Summer). Powered by Emotion - The ‘Spångberg-variations’ on technology. *Frakcija, Performing Arts Journal*, 39/40, 83-92.
- Salgado, R. S. (2014). A política do jogo dramático: marginalidade descentrada como resistência criativa (estudo de caso de um grupo de teatro universitário). In P. Godinho (coord.). *Antropologia e performance: Agir, atuar, exibir*. 100luz: Algarve.
- Salgado, R. S. (2015). A Performance da Etnografia como Método da Antropologia. *Antropológicas* 13, 27-38. Acedido Fevereiro 15, 2015, em: <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/1640>.
- Salles, C. A. (2014). *Redes da criação. Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Santos, M. S. C (2015, Dezembro). The choreographic becoming in classroom contexts: serendipity in the instant composition of Julyen Hamilton. *Mantichora*, 1, 48-58. Acedido Dezembro 30, 2015, em: <http://ww2.unime.it/mantichora/?p=709>.
- Santos, M. S. C. (2014, Julho/Dezembro). A dança e a política: pensamentos sobre a peça Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito. *RevistaCroma, Estudos Artísticos*, 2(4), 82-89.

- Santos, M. S. C. (2016, Julho/Dezembro). Princípios somáticos no campo da dança: práticas de ver o tempo. *Moringa-Artes do Espetáculo*, 7(2), 83-96. Acedido Janeiro 20, 2017, em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/32405>.
- Santos, M. S. C. (2017). O Treinamento de Práticas Corporais da Dança: De muro à guerreiro, o trabalho com a imaginação na Composição Instantânea de Julyen Hamilton. *Cena*, 21, 60-74. Acedido Dezembro 20, 2017, em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/67483>.
- Santos, M. S. C. (2018, Janeiro/Março). Composição Instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8(1), 167-193. Acedido Janeiro 10, 2018, em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/63624>.
- Santos, M. S. C. & Carneiro, M. C. G. (2013). Pesquisa em prática artística e criações: estudos sobre a companhia *À Fleur de peau* – Denise Namura & Michael Bugdahn, no contexto de uma residência artística. *Revista O teatro transcende*, 18, 29-42. Acedido Julho 10, 2013, em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/3731>.
- Santos, M. S. C. & Hernandez, M. M. S. (2016, Julho/Dezembro). Movimento, dança e chão: o trabalho com a percepção nas práticas da composição instantânea de Julyen Hamilton. *Arte da Cena*, 2(3), 171-187. Acedido Julho 10, 2016, em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/43469>.
- Sartin, P. D. (2011, Dezembro). Sobre Liminaridade: relendo Victor Turner em chave Pós-estrutural. *Revista de Teoria da História*, 6(2), 139-149.
- Sautchuk, C. E. (2015). Aprendizagem como gênese. prática, skill e individuação. *Horizontes Antropológicos*, 44, 109-139. Acedido Março 20, 2018, em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/actual/>.
- Schechner, R (2013). *Performance Studies: an introduction*. London & New York: Routledge.
- Schober, A. (2003). The Desire for Bodily Subversions: Episodes, Interplays, and Monsters. *Performance Research*, 8(2), 69-81.
- Schon, D. A. (1983). *The reflective practitioner: how professionals think in action* (Vol. 1). New York: Basic books.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Serres, M. (1982). *The parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Setenta, J. S. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement* (Vol. 82). Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Sklar, D. (1991). On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 23(1), 6-10.
- Spångberg, M. (2010). Motivation At The End of Times. In: *Spanbergianism*. Acedido Abril 10, 2015, em: <http://martenspangberg.se>.
- Spångberg, M. (2012). Choreography as Expanded Practice, Barcelona, 29–31 March 2012. *Choreography as Expanded Practice*. Acedido Setembro 12, 2015, em: <https://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com/2012/02/25/choreography-as-expanded-practice-barcelona-29-31-march-2012-2/>.

- Spångberg, M. (2017) Post dance, An advocacy. In: *Spanbergianism*. Acedido Janeiro 10, 2017, em: <https://spangbergianism.wordpress.com/2017/04/09/post-dance-an-advocacy/>.
- Spatz, B. (2015). *What a body can do*. Londres & New York: Routledge.
- Stevenson, C. L. (1938, Julho). The emotive meaning of ethical terms. *Mind*. 47(187), 331-350.
- Strathern, M. (2014). *O Efeito Etnográfico e Outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac & Naify.
- Strathern, M. (2015). Fiori, A. L. de et al. Sobre modos de se pensar e fazer antropologia: entrevista com Marilyn Strathern. *Ponto Urbe [Online]*. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, (17), 2015. Acedido Janeiro 10, 2016, em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2969>.
- Strazzacappa, M. (1991). Técnicas corporais: A procura do outro que somos nós mesmos ou à la recherche de nous-mêmes ailleurs. *Revista do LUME*, 01, 42-48.
- Strazzacappa, M. (2014, Julho/Dezembro). Imersões poético-acadêmicas como processos de formação do artista-docente. *ARJ ARJ-Art Research Journal*, 1(2), 96-111.
- Suquet, A. C. (2008). O corpo dançante: um laboratório da percepção. In J.-J. Courtine (dir.), *História do Corpo. As mutações do olhar. O século XX* (Vol. 3). (509-539). Petrópolis: Editora Vozes.
- Tavares, G. M. (2007). *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2008-2013) *Relatório Quinquenal*. Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. Acesso Restrito.
- Tavares, G. M. (2012) Palavras antigas, o abstracto e a tranquila queda da Europa. In K. Stetsevych. *Anthologie Lost Words/Lost Words Eine europäische Sprachreise. Literarisches Colloquium*. Tapeta: Berlin.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Leya, Lisboa.
- Tavares, G. M. (2014). *Pensamento Contemporâneo*. Seminário de doutoramento da Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa.
- Tavares, G. M. & Fiadeiro, J. (2014). *Panos. Workshop*. Culturgest, Lisboa. Caderno de campo.
- Teatro Nacional D. Maria III. (2017). O fio na meada Conversa com Marlene Monteiro Freitas. In Programa do espetáculo *Bacantes prelúdio para uma purga*. Lisboa.
- Thomson, A. K. (2015). *Laboratório Coreográfico. Workshop*. LaborGras: Berlim. Cadernos de campo.
- Tiberghien, G. A. (2012). Hodológico. *Revista-Valise*, 2(3), 161-176.
- Traube, S. (2012, Dezembro). Dançar é pensar – sobre a relação entre filosofia e dança. *Goethe-Institut*. Acedido Outubro 24, 2015, em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/tut/pt8820849.htm>.
- Tufnell, M. & Crickmay, C. (2006). *Body, space, image: Notes towards improvisation and performance*. Hampshire: Dance Books Limited.
- Turner, V. (1977). *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

- Turner, V. (1979). Frame, Flow, and Reflection: ritual and drama as public liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6. (4), 465-499.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. London: PAJ Publications.
- Turner, V. (2005). Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, 13(13), 177-185.
- Van Imschoot, M. (2012). Rests in pieces: On scores, notation and the trace in dance. In *What's the Score? Publication on Scores and Notation in Dance* [online]. Acedido Abril 16, 2012, em: <http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What%27s the Score Publication/>.
- Vellet, J. (2011). How the Posture of Researcher-Practitioner Serves an Understanding of Choreographic Activity. In D. Davida (Ed.). *Fields in Motion: Ethnography in the worlds of dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press.
- Vieira, H. C. A (2012). O Corpo Revoltado: Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero. Tese de Doutorado, (não publicada) Centro de letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil
- Wacquant, L. (2007). Esclarecer o habitus. *Educação & Linguagem*. 10(16), 63-71.
- Weber, S. (2009). Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *V REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE*. Consultado Janeiro 10, 2015, em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi_Weber_-_Corpo_social_corpo_dancante.pdf.
- Wooster, A. S. (1980). Elaine Summers: moving to dance. *TDR*, 24(4), 59-70.
- Zarrilli, P. (2012) "...presence..." as a question and emergent possibility: a case study from performer's perspective. In G. Giannachi, G., N. Kaye & M. Shanks (Eds.) *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being* (1-78). London & New York: Routledge. E-book.
- Zarrilli, P. B. (2002). The Metaphysical Studio. *TDR* 46(2), 157-160.

Workshops/Oficinas e Treinamento aberto - Lisboa

2012 - *Workshop Mergulhar num processo* com Vera Mantero e André Lepecki, Artistas Unidos.

2013 - Treinamento aberto de dança contemporânea com Teresa Ranieri, Estúdio Olga Roriz.

- Treinamento aberto de dança contemporânea com Sylvia Rijmer, Estúdio Olga Roriz e Pro.Dança. Escola de Produção de Dança e Espetáculo.
- Treinamento aberto de dança contemporânea com Jácome Filipe, Estúdio Olga Roriz e Estúdio e Forum Dança.
- *Workshop* de Contato Improvisação, *Contact and the underscore: embodiment and Collaboration*, com Nancy Stark Smith e Mike Vargas, Forum Dança.
- *Workshop* de dança contemporânea, *Fragile/Atelier Coreográfico*, com Ana Rita Barata e Kjersti K. Engebriksen, *Voarte*.
- *Workshop* de dança contemporânea, *Criar do Nada*, com David Toole e Lucy Hind, *Voarte*.
- *Workshop* de dança e criação, *Estúdio de Criação*, com: Peter Michael Dietz, Margarida Bettencourt, Patrícia Portela, André Teodósio, Vítor Rua, Jonas Runa, Carlos Gomes e Inês Botelho, coordenação de Clara Andermatt, ACCA- Companhia Clara Andermatt. Seguido de apresentação pública dos resultados.

2014 - *Workshop* de dança contemporânea, *Understanding the moving body*, com Britta Pudelko, Centro em Movimento (c.e.m). Seguido a uma conversa informal e entrevista.

- *Workshop* de dança, *Movement Practice into Improvisation*, com Britta Pudelko, Forum Dança.
- *Workshop* de dança contemporânea com Jeremy Nelson, Forum Dança. Seguido a uma conversa informal e entrevista.
- *Workshop Panos* com Gonçalo M. Tavares e João Fiadeiro, Culturgest.
- Sessões de 'jogo AND' coordenado por João Fiadeiro e Fernanda Eugênio, Atelier Real.
- 2015 - *Workshop O corpo pensante* com Vera Mantero, Forum Dança.

Workshops/Oficinas e Treinamento aberto – Berlim

2015 - *Workshop* de composição instantânea, *Composition and Choreography*, com Maya M. Carroll, Tanzfabrik. Seguido a uma conversa informal.

- Treinamento aberto de composição instantânea, *Ritmo e Posicionamento no Tempo*, com Julyen Hamilton, Dock 11. Seguido a uma conversa informal e entrevista.
- *Workshop* de composição instantânea, *Trabalhando com objetos*, com Julyen Hamilton, Dock 11, Seguido a uma conversa informal e entrevista.
- Treinamento aberto de dança contemporânea com Keith E. Thompson, LaborGras. Seguido a uma conversa informal.
- Oficina de dança contemporânea, *Laboratório Coreográfico*, com Keith E. Thompson, LaborGras.
- Treinamento aberto de composição instantânea, com Maya M. Carroll, LaborGras.
- Treinamento aberto de dança contemporânea com Renate Graziadei, LaborGras.
- Treinamento aberto de dança contemporânea com Arthur Stäldi, LaborGras.
- *Workshop* de composição instantânea, *Going Deeper*, com Maya M. Carroll, Maraméo. Seguido de apresentação pública dos resultados.
- Oficina, *Inner Suspension*, com Susanne Linke, Tanzfabrik.
- Oficina de *Axis Syllabus* com Frey Faust, Tanzfabrik.
- *Workshop* de dança contemporânea com Jeremy Nelson e Luis Malvacias, Radialsystem V. Seguido de apresentação pública dos resultados.
- *Masterclass* de dança contemporânea com *Trisha Brown Dance Company*, Akademie der Künste
- Treinamento aberto da Técnica de Susan Klein com Hanna Hegenscheidt, Kunstquartier Bethanien.
- Treinamento aberto da Técnica de Susan Klein com Andrea Jenni, Kunstquartier Bethanien.

Entrevistas

Arthur Stäldi (2015). Entrevista realizada em 20 de Junho de 2014, em Berlim. Informação verbal.

Britta Pudelko (2014). Entrevista realizada em 18 de Maio de 2014, em Lisboa. Informação verbal.

Jeremy Nelson (2014). Entrevista realizada em 21 de Maio de 2014, em Lisboa. Informação verbal

Julyen Hamilton (2015c). Entrevista realizada em 20 de Fevereiro de 2015, em Berlim. Informação verbal.

Maya M. Carroll (2015). Entrevista realizada em 10 de Abril de 2015, em Berlim. Informação verbal.

Renate Graziadei (2015). Entrevista realizada em 30 de Maio de 2015. Informação verbal.

Sitiografia

- Afonso, M. (2016). *Vera Mantero*. Acedido Março 10, 2018 em: *You Tube* <http://pratadacasa.pt/veramantero/>.
- Cvejić, B. (2007). *Not Conceptual*. Acedido Abril 10, 2018, em: *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=EkdI-87T2z0&t=3046s>.
- Freitag, F. (2015). *Choose what to watch*. Acedido Abril 10, 2017, em: *vimeo* :<https://vimeo.com/131141812>.
- Ingold, T. (2013b). *Thinking thought Making*. Acedido Dezembro 21, 2015 em: *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>.
- Ingold, T. (2016a). *The knowing body*. Acedido em Dezembro 21, 2015 em: *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4&t=377s>.
- Hamilton, J. *Goat Ocean*. By Allen's Lien Julyen Hamilton Company. Dir. Julyen Hamilton. Acedido em: *You Tube* <https://vimeo.com/95585780>.
- Lepecki, A. (2013) *Documentos Movimentos. Festival Panorama*. Acedido Março 16, 2015 em: *You Tube*: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>.
- Lepecki, A. (2014). *Performance and Corporeality*. Acedido Março 25, 2015 em: *You Tube* <https://artmuseum.pl/en/doc/video-performans-i-cielesnosc>
- Mangold, B. *Calico Mingling*. Acedido Abril 13, 2015 em: *UbuWeb* http://ubu.com/film/mangolte_calico.html.
- Mantero, V. *Modos de Ver*. (2013a). Acedido Maio 26, 2013, em: *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=mVoGGb3wgpw>.
- Mantero, V. & convidados. (2013b). *Oferecem-se sombras*. Acedido Janeiro 12, 2017 em: *Vimeo* <https://vimeo.com/80219454>.
- Mantero, V. (2017). *The thinking body*. Acedido Dezembro 10, 2017, em: *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=wWBv309gXek>.
- Paxton, S. (2014). *Talking Dance with Steve Paxton*. Acedido Janeiro 07, 2018, em *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=82Od5NM4LI>.
- Rolnik, S. (2016). *Conversa com Suely Rolnik na Despina (RJ) - Projeto Arte e Ativismo na América Latina*. Acedido Novembro 12, 2017, em: *You Tube* https://www.youtube.com/watch?v=kRA-FHe3_Pc.
- Spångberg, M. (2015). *Postdance*. Acedido Maio 06, 2015 em: *Vimeo* <https://vimeo.com/151532717>.
- Wright; C. (2013). *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology*. Acedido Novembro 12, 2017, em: *You Tube* <http://www.tate.org.uk/node/2>

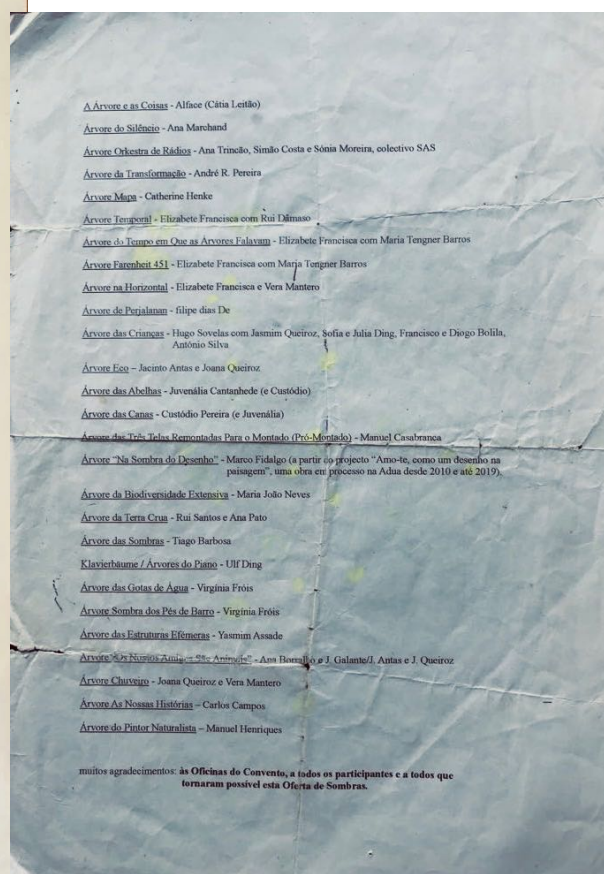
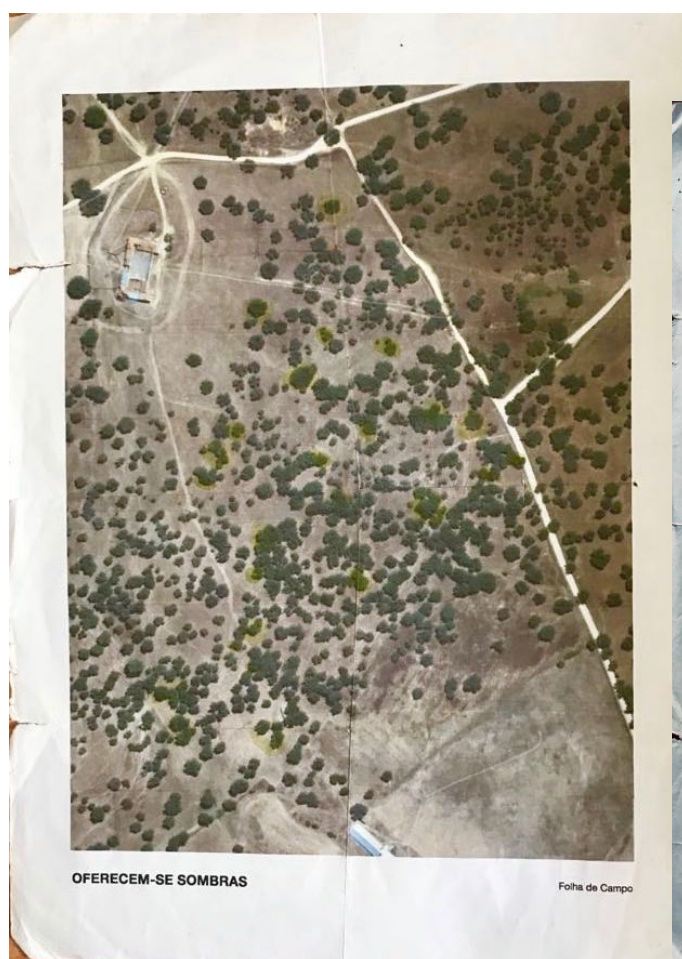
anexos

**Anexo A: *Julyen Hamilton, Trabalhando com Objetos:*
*registros fotográficos (endereço eletrônico)***

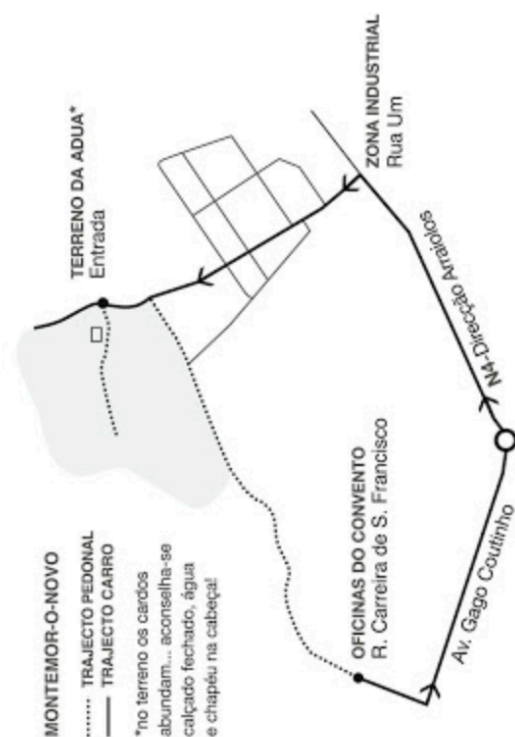
**Fotografias da oficina *Trabalhando com Objeto*. Disponível em:
<https://vimeo.com/home/myvideos>.**

**Anexo B: Vera Mantero, *Oferecem-se sombras:*
registros fotográficos (endereço eletrônico) e outros documentos**

Anexo b)1. ‘Folha de campo’ oferecida ao público



Anexo b)2. 'Flyer-mapa' distribuído para a comunidade de Montemor-O- Novo.



OFERECEM-SE SOMBRAS

7 de Setembro | 15h às 18h | Terreno da Adua

Venha passar uma tarde no montado da Adua! Uma experiência que cruza arte e ambiente num percurso por entre 100 sombras de 100 sobreiros, azinheiras e oliveiras...

Pontos de Encontro para quem precisa de boleia

Partida das Oficinas do Convento: 14h30 e 16h

Regresso do Terreno da Adua: 16h15 e 18h15

Um projecto organizado pelo CICS/ Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade para o Encontro Internacional de Estudos de Performance - **Indirecções Generativas** - uma co-produção baldio | Performance Studies International | O Espaço do Tempo | Câmara Municipal de Montemor-o-Novo

www.culturaesustentabilidade.org | www.baldiohabitado.wordpress.com

Anexo b)3. Fotografias de *Oferecem-se sombras*. Disponível em:
<https://vimeo.com/home/myvideos>

Anexo C: *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) & *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*: registros fotográficos e videográficos (endereço eletrônico) e outros documentos

Anexo c)1. Fotografias de *Mais Pra Menos Que Pra Mais* (2014) e *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*. Disponível em: <https://vimeo.com/home/myvideos>.

Anexo c)2. *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*: carta de Sérgio Santos

dra. Andrea,

gostei da ideia de discutir um novo programa para o ano agrícola. Assino embaixo tudo que vocês fizerem. A única preocupação que me assalta é saber se estamos realmente optando por uma agricultura não convencional, ecológica, ou coisa que o valha.

fazer um programa convencional é fácil. Difícil é decidir por algo factível e inovador. Só isto me preocupa. Acho que nós perdemos uma grande oportunidade, mas fazer o quê?

Mando pra você o telefone do Mandel. Mas minhocultura não é mais segredo. É preciso talvez discutir um projeto maior para o testamento do lixo. não acredito que se possa fazer alguma coisa improvisada. Em todo caso, vou procurar o Mandel.

Você tem todo o meu apoio, mas eu mesmo não acredito no meu próprio apoio. Senti-me fora do páreo. Não se pode fazer grande coisa longe do local de trabalho. Outra coisa que eu acabei me convencendo, é que nós não temos uma consciência propriamente ecológica. Sem nenhuma crítica, mas a constatação que nós nos entusiasmos pelos rótulos e etc.

Fazer uma agricultura orgânica era preciso um envolvimento profundo da prefeitura.

A coisa é para valer, confesso para você que embora eu ajude e faço o que estiver no meu alcance, não acredito que estamos no caminho certo. Na minha opinião fazer agricultura orgânica é uma atitude muito profunda e requer mudanças de comportamentos, de hábitos.

A minha horta é muito pequena, e é quase nula, em termos de agricultura orgânica, sofro com isso. Gostaria de pessoalmente fazer acontecer. É uma coisa muito importante.

Vou dizer uma coisa só para vc é um pouco mais do que fazer obras aqui e acolá. Mudanças estruturais de comportamentos e participação da comunidade, exige uma concentração de esforço que vai além do mero discurso. Com certeza o que existe aqui não é uma coisa nossa ainda é superficialmente novo. Só se muda alguma coisa quando se consegue envolver as pessoas nessa mudança. Ela tem que ser sincera.

Sérgio Santos
20/08/95

Anexo c)3. *Um Pra Um - Passeios Ruminantes: texto Operários, parte da trilha sonora.*

Uma caminhada longa é alguma coisa que dificilmente passa pela cabeça de alguém acostumado em utilizar-se dos meios rápidos de transporte. Pouca gente hoje pensa em andar muito. É até um absurdo, próprio dos homens da caverna, vir com essa história de fazer uma caminhada de aproximadamente 7 horas, isso se apressar o passo. “Isso é loucura. Nem que a vaca tussa, o quê? Andar até lá nunca!” São os comentários que a gente houve por parte das pessoas que nunca foram e fizeram uma extravagância na vida. Isso é comum, mas existe ao contrário, outras pessoas que em vez de ficar em casa preferem caminhar seja lá qual for a distância. Foi o que fizeram os operários da fábrica de tijolos do Campo Pequeno. Na Adega do Arco do Cego, o que é hoje o Restaurante Entre Copos, era o ponto de encontro para a saída da romaria. Que muitas vezes chegava a reunir cerca de 3 mil operários. A romaria-viagem era sempre feita a noite, por dois motivos. Um explicável facilmente pela brisa noturna. E o outro, pitoresco, tem sua explicação nas palavras de uma senhora operária que fez por 18 anos essa romaria. Diz ela- “de noite é melhor, a gente não desanima e nem vê as curvas que tem que enfrentar”.

Existiam tantas subidas como descidas. A distancia era enorme, 50 km, contando para menos. E conforme as horas iam passando e a distancia diminuindo, as pernas e os pés iam sofrendo de tal forma, que havia um certo momento em que todos pensavam em parar e voltar a atrás. Quando isto acontecia era totalmente impossível voltar atrás, por que já havia sido vencido metade do caminho e a distancia de volta equivaleria sempre ao fim da jornada. Ninguém desistia.

O fim da caminhada era conhecido por todos. No alto da montanha, ali reunidos fincavam a bandeira da vitória como alpinistas que vencem as alturas do Everest.

Anexo c)4. Exemplo de roteiro: *Um pra Um- Passeios Ruminantes*

Sentido Maria Matos- Palácio das Galveias

1) Início: Hall do Maria Matos:

- saudar: olá bem vindo!
- pedir para tirar uma carta

Opções serão:

- (1) Seguir sentido bar old vic e parar no bar
- (2) Seguir e não parar no bar old vic
- (3) Seguir pelo caminho estreito (rua próxima ao bar) parar e retirar outra carta.
- (4) Seguir em direção ao lago da culturgest, depois da ida a Horta Mandala para fazer a dança no lago.

- se entrarmos no *bar old vic*:

- (1) Dança solo
- (2) Ouvir um jazz triste - Louis Armstrong
- (3) Retirar uma segunda carta
- (4) Tomar café
- (5) Deixar o espectador sozinho por alguns minutos em silêncio (o bar ao início da tarde é vazio)

- se não entrarmos no bar:

- (1) Ouvir um jazz triste St. James Infirmary (versão Louis Armstrong) na rua estreita ao pé do bar-
- (2) Retirar a segunda carta
- (3) Leitura
- (4) Mostrar fotos antigas da região durante o caminhar
- (5) Mostrar a foto do lago que hoje é onde está a horta mandala e ir até lá
- (6) Ir para o lago da Culturgest e dançar o solo.

Em todas as opções -Parar na Passagem de pedestre junto à linha férrea e ao chafariz.

- Passagem de peões:

- (1) No passadiço: ouvir faixa 2
- (2) Mostrar fotos

(3)Desenhar uma flecha no chão com fita autocolante- indicando o próximo sentido.

(4)Caminhada até a horta mandala

(5)Caminhada até o lago da Culturgest

Em todas as opções -Parar na Horta Mandala.

- Horta Mandala

(1)Preparo do banho de infusão de ervas para lavar os pés

(2)Momento de ouvir o silêncio

(4)Ouvir faixa 4

(5)Ouvir uma leitura.

(6)oferecer vinho ou água

- sair próximo ao passadiço- Rua de Entrecampos.

- Transição e fim: duas opções

1) banco de praça- no campo pequeno -

(1)Parar e ouvir faixa 4: (optativo)

(2)Dizer: essa é nossa ultima dança vou pedir para você fechar os olhos e me dar o que você tem nas mãos (recuperar o mp3 e as fotos).

(3)Guiar a pessoa de olhos fechados na calçada (Rua Campo pequeno- Rua Arco do cego) ou a partir do semáforo no cruzamento do Campo pequeno em direção a Rua Arco do Cego até o palácio das Galveias.

Fim

Palácio das Galveias:

(1)entrada de olhos fechados até a horta vertical, deitar a pessoa na grama, fazê-la sentir os aromas das plantas

(2) chegar com a pessoa de olhos fechados até um dos bancos do jardim da biblioteca, e dizer para abrirem os olhos que: "essa é nossa última dança, aqui nos separamos quando terminar a faixa 5" você pode retirar o fone e deixar no banco.

Dar um abraço

2)do banco de praça- no campo pequeno -

(1)Parar e ouvir faixa 4

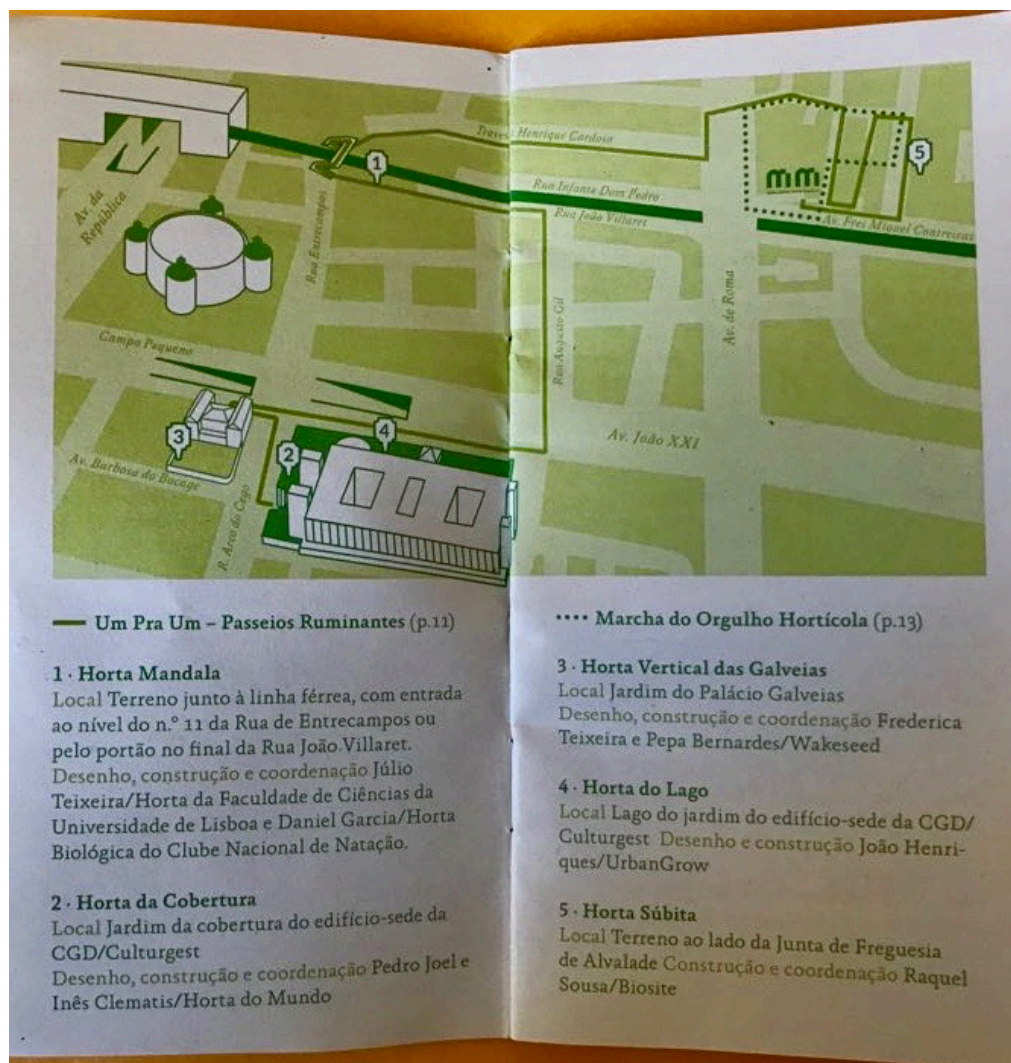
(2)Parar e ouvir o silêncio

Fim

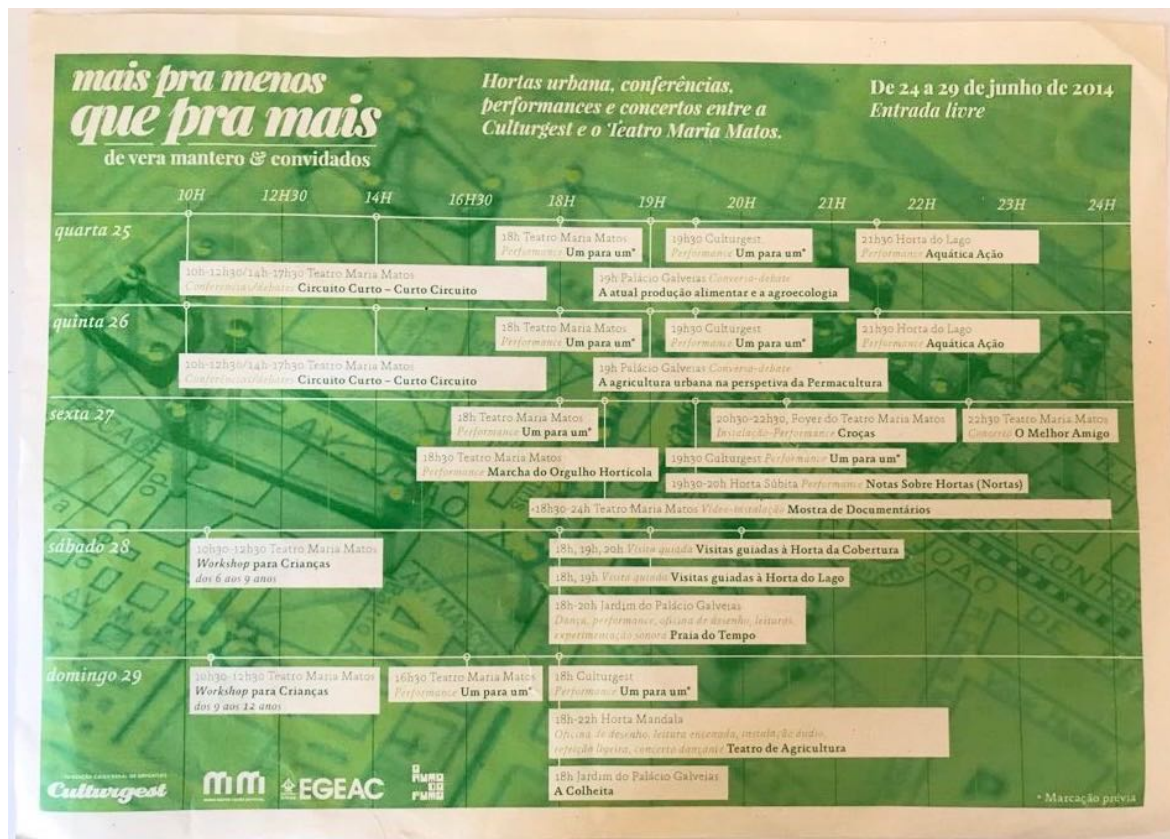
Lago da Culturgest:

(1)Dançar o solo

Anexo c)5: Mapa das hortas, e indicação de percursos da performance *Um Pra Um - Passeios Ruminantes*



Anexo c)6: Cronograma de Mais Pra Menos Que Pra Mais (2014)



**Anexo D: Keith A. Thompson, Laboratório Coreográfico: registros fotográficos e videográficos
(endereço eletrônico e outros documentos)**

Apresentação pública, *open door*. Disponível em: <https://vimeo.com/home/myvideos>.

Fragmentos do processo de criação do Laboratório Coreográfico. Disponível em: <https://vimeo.com/home/myvideos>.

Anexo E: Lista de artigos não publicados

Santos, M. S. C (2015). Entre a palavra, o som e o movimento: ‘práticas de celebrar o tempo com a voz’, de ‘não saber’ e ‘ouvir’.

Santos, M.S.C. (2016). A Educação Somática e o seu encontro com a Dança Contemporânea: para além de uma crítica radical, a técnica de Susan Klein vista como discurso performativo.

Santos, M.S.C. (2016). Word, voice, time and motion: the work of thought and practice in Julyen Hamilton’s instant composition.

Santos, M. S. C. (s.d). A escuta como ferramenta para a arte no trabalho de Composição Instantânea de Julyen Hamilton. Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. *Revista Dança*, no prelo.

